

reverbero2
ideas**en**ebullición2

GRUPO DE INTERÉS EN ARTE Y CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DEL CAUCA

Popayán-Colombia

Número Dos
Junio de 2009

DIRECTORA:
Amparo Carrillo

CODIRECTOR:
Leonel Plazas Mendieta

COMITÉ DE REDACCIÓN:
Guillermo Pérez la Rotta
Anderson Díaz Urrea †
Salomón Rodríguez
Marcela García Palacios
Edgar Alberto Velasco

DISEÑO DIAGRAMACIÓN
Karen Ríos

ILUSTRACIONES:
Carlos Alberto Guerrero

Integrantes:
Laboratorio de Diseño - Estudiantes y Egresados de Unicauca



Revista licenciada con

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

©Revista Reverbero

©Los autores

100 Ejemplares

ISSN
2011-1940

Correspondencia:
Revista Reverbero
Departamento de Filosofía, Universidad del Cauca
Edificio El Carmen
Tel: 8 24 00 50
revistareverbero@gmail.com

*Esta edición está dedicada a Anderson Díaz
quien antes de su partida, con su lucidez nos
ayudó a tejerla.*

CONTENIDO

8... Presentación
Guillermo Pérez La Rotta

10... La Escritura, un rito a la paciencia
Donaldo Mendoza M

18...Unamuno: ¿Artista de la palabra o filósofo de la escritura?
Jhon Alexander Giraldo

32...La otra cara de la modernidad
Pedro Vargas Giraldo

48...Heráclito y la alegría del Devenir
Javier Bernardo Espinel Méndez

62...Reflexión de Sobre-Mesa ¿Qué significa mi pupitre?
Ángel María Sopó

70...Identidades Estéticas. Un Recorrido por el Sur del Cauca
Paola Martinez Acosta

84...Cartas a Miguel
Manolo Gómez

94... “POESÍAS”

RESEÑAS:

108...*De la tragedia de* Sören Kierkegaard
Guillermo Pérez La Rotta

112...La creación es un asunto siempre repetido
Alex Andrés López

TRADUCCIÓN:

118...Textos traducidos de: *L’ŒUVRE D’ART À L’ÉPOQUE* de
Walter Benjamin
Angela Maya - Nelson Hurtado

PRESENTACIÓN

Coronamos esta segunda edición de la revista *Reverbero*, a través de un camino que reunió laboriosamente voluntades durante varios meses. Y lo hicimos bajo un ritmo que obedece a las condiciones de la vida universitaria, a las exigencias y límites de la escritura en la academia, a las características gráficas que surgen lentamente de aportes estudiantiles, y a las dificultades económicas. En este camino nos acompañó Anderson Díaz, con el ánimo que lo caracterizaba de vivir siempre una experiencia más amplia desde las motivaciones del conocimiento hasta la transformación de la sociedad, y en ese ambicioso viaje lo sorprendió la muerte. Han llegado nuevos estudiantes colaboradores y saludamos su presencia con la mira puesta hacia el futuro, y anhelando que la revista sea apropiada con más decisión por el estudiantado del Departamento de Filosofía y de otras facultades afines.

Realizar este número ha sido un diálogo en torno a los textos, a los criterios de edición, y al sentido formativo de esta publicación en la vida universitaria y ciudadana. El diálogo fue desplegándose como juego y esfuerzo a la vez, y aspira a continuarse en el goce del lector. Este ejemplar ha tenido el creativo aporte de Carlos Alberto Guerrero y Karen Ríos, integrantes del Laboratorio de Diseño, que se entregó con amor a retomar la imagen inicial de *Reverbero*, para seguirla recreando a través de la compenetración gráfica con el espíritu de los ensayos y poemas. Es debido a la largueza de ese tejido, y a las condiciones inherentes a la edición, que mantendremos la presencia de esta empresa editorial a través de la forma del anuario, y esperamos iniciar el próximo año con un nuevo número de *Reverbero*. Invitamos desde ahora al estudiantado a contribuir con ensayos y creaciones literarias o gráficas, y a los profesores, a que motiven la escritura en el seno de sus cursos, para preparar el tercer ejemplar de la revista.

Dentro del ejercicio dialógico encontramos la ocasión de dar un espacio a la creación poética y narrativa, a la reflexión filosófica universal, a la consideración de la cultura regional, y al comentario bibliográfico y filmico. Esta edición recoge diferentes textos que representan nuestra propuesta editorial de proyectar un amplio espectro de pensamiento para convocar a la filosofía, las artes y las disciplinas humanísticas. Escritos por estudiantes o profesores, los artículos celebran por un lado, la función de la escritura, asociada a la vocación y la disciplina, en el texto del profesor Mendoza, pero también a la formación del pensamiento, a través del ensayo sobre aspectos de la obra de Miguel de Unamuno; dicho ensayo ilumina en la obra de este pensador, al espíritu que vive en la lengua y la escritura, para dar forma a través de esa experiencia fundamental, al arte y el conocimiento. También se interpreta a Heráclito frente a Parménides, y se intenta proyectar el pensamiento de aquel en una consideración filosófica sobre la naturaleza y la cultura. Un ensayo cuestiona críticamente los fundamentos filosóficos y los resultados históricos de la modernidad. Los estudios estéticos sobre expresiones populares en el sur del Cauca, en el contexto de un viaje reflexivo realizado por la autora del escrito, nos proponen un encuentro entre etnografía, conciencia ecológica y la estética expandida en la vida cotidiana de las gentes. La reflexión fenomenológica aúna en una misma corriente de sentido, el significado de una mesa desde la vivencia del autor y la generalidad a la que apunta la escritura. Enriquecen el contenido de esta revista las creaciones poéticas y narrativas de estudiantes y profesores, dos reseñas, una sobre un ensayo de Kierkegaard y otra acerca de un filme de Lars von Trier, así como una traducción de fragmentos de un libro francés sobre el pensamiento estético en Walter Benjamín.

Guillermo Pérez La Rotta
Popayán, Mayo de 2009



La escritura, un rito a la paciencia

Por: Donaldo Mendoza

Docente del Colegio INEM “Francisco José de Caldas”

Coordinador del Periódico Cultural RECONSTRUCCIÓN

IV Premio Nacional Santillana de Experiencias educativas

El nacimiento de Reverbero, con la reflexión sobre la escritura en la “presentación”, ya es un acierto. Hay muchos mitos alrededor de la escritura, lo cual impide que personas con capacidades intelectuales no escriban. Quizá el más grave de esos mitos es relacionar el oficio como un territorio exclusivo de los “escritores”: Cervantes, Borges, García Márquez... En nuestra lengua. ¿Quién emula a semejantes monstruos?

Pues bien, para la buena salud de esta naciente revista es preciso decir que todo el que tenga algo que comunicar, lo escriba; “basta con tener algo que decir en frases propias o ajenas”, aconseja Pío Baroja. El referente del “escritor” debe llegar a nosotros, los legos, como la voz del maestro que tiene mucho para enseñar, porque ha pasado la vida perfeccionando el oficio. “No otra cosa hace García Márquez, en un largo arranque que tiene mucho de vertiginosa, incontenible inspiración, pero también mucho de tenaz elaboración previa...” (Mario Benedetti, en *Crítica cómplice*).

El mito lleva en su interior la fuerza que lo funda y lo destruye. El “escritor” no nace con las frases hechas; hay cierta disposición genética, pero la personalización de un estilo propio, por ejemplo, es un trabajo tenaz, que lleva tiempo y paciencia. Visto desde esa perspectiva, el mito del escritor que nace, desaparece. El escritor se hace.

El propósito central de estas notas es, entonces, compartir con los lectores (y escribo intencionalmente para una audiencia estudiantil) la enseñanza de algunos maestros, en uno de los subprocesos de la escritura: la **revisión**. Estos “escritores” nos van a decir cómo nace ese texto, de apariencia fácil, que llega al lector. Llamemos a este apartado...

LA REVISIÓN DE LOS MAESTROS

Es importante, antes de empezar un escrito, tener conciencia de que la escritura no obedece a un raptó de inspiración, sino a un proceso ciento por ciento racional. La verdadera inspiración es la disposición oportuna de ciertas circunstancias: el ambiente, una idea que da vueltas en la cabeza y el deseo indomable de escribir. El proceso racional realiza los medios logísticos que garantizan la organización de aquello que queremos comunicar; esos medios son: a) planeación (las ideas que nos

rondan), b) exponer esas ideas en un primer borrador (aquí podría estar la ‘inspiración’: escribir sin detenerse), c) revisión (aquí juega todo el arsenal gramatical que poseemos), y d) edición (se sugiere que la versión final pase a manos de un lector ajeno al autor). Pero, sin duda, el subproceso donde se juega el éxito o fracaso de nuestros escritos está en la revisión. Ahí es donde los “escritores” nos van a decir cómo lo hacen.

A Robert Graves, escritor inglés reconocido por la versión para televisión de su novela histórica *Yo, Claudio*, se le pregunta: ¿Qué hace usted exactamente? En su respuesta se revela una actitud ética (responsable) hacia sí mismo y hacia el lector: “Revisar el escrito hasta que no pueda seguir leyéndolo”, y precisa el procedimiento: “encontrar a alguien que lo escriba a máquina”. Es la mejor manera de tomar distancia del escrito, a través de otro lector-escritor; esto le permite al autor ver aquello que le había pasado inadvertido, “y reviso la versión mecanográfica y la vuelven a escribir a máquina”. Así pueden ir y venir tres o más versiones, hasta que “no debe quedar nada que ofenda al ojo”.

John Dos Passos, novelista de la mejor generación literaria norteamericana, autor de *Manhattan Transfer*, revela la personalidad de su escritura y la de él mismo cuando dice: “Todo lo que le sucede a uno tiene algo que ver con lo que se escribe”. La revisión tiene en este escritor a uno de sus más pacientes orfebres: “Sí, reviso muchísimo”. Reconoce que en ocasiones un don especial (cuál otro sino la experiencia) admite que un capítulo se escriba al primer intento; pero, claro, es más frecuente que suceda lo contrario: que “algunos capítulos haya que escribirlos seis o siete veces”. Este testimonio de Dos Passos hace un guiño a los escritores noveles, generalmente impacientes.

Cuando alguien me pregunta si conozco un método eficaz para aprender a escribir, respondo: lea a los buenos escritores, pero lea sobre todo ensayos. Sugiera un autor, me dicen. Jorge Luís Borges, respondo sin vacilar. Este hombre parece que hubiese descifrado los secretos del buen escribir en aquello que señalaría una precep-

tiva: precisión, concisión, sencillez y claridad. Todo eso sin que falte la profundidad. Su vida misma fue un permanente testimonio del oficio: “Sé que no puedo vivir sin escribir”. Y no le faltó un principio ético que, cual precepto kantiano, aplicó con rigor: “Si un escritor no cree en lo que escribe, no puede esperar que sus lectores se lo crean”. ¿Revisaba mucho este maestro? “Al principio sí lo hacía. Después descubrí que cuando uno llega a cierta edad encuentra su verdadero tono”. No se tome esta confesión en sentido literal, porque en verdad lo que Borges acostumbraba era dejar sus escritos a fuego lento: “Trato de repasar lo escrito durante las últimas dos semanas y, por supuesto, hay muchos errores y repeticiones que revisar...” Y, en una clara alusión a un subproceso previo (transcripción/borrador), dice: “Dejo que salga”. Para Borges, hecha la edición, o versión definitiva, “Uno debe leer fácilmente aunque se escriba de metafísica, filosofía...”

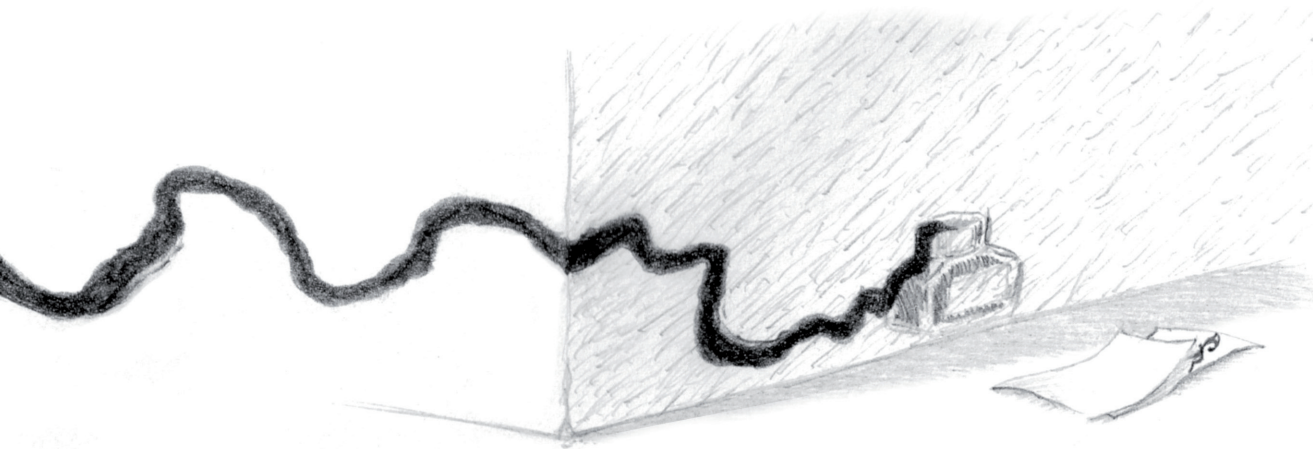
John Steinbeck, novelista norteamericano de obras memoriosas, *La perla*, *Las uvas de la ira*, entre otras, daba mucha importancia a la transcripción, quizá en razón del grueso volumen de algunas de sus obras. Para ese subproceso dejó sus mejores sugerencias: “Escribe libremente y tan rápido como te sea posible, echando todo al papel. No corrijas o reescribas hasta que hayas escrito todo”. Porque, precisa, “las correcciones son, por lo general, excusas para no seguir adelante”. Pero, a pesar de todo el conocimiento sobre el asunto, o precisamente por eso, Steinbeck se nos revela humilde: “Como siempre, tengo miedo de escribir la primera frase”.

Anthony Burgess, escritor inglés, los lectores hispanos antes de leerlo quizá lo vieron primero en cine; por ese medio conocimos la mordaz sátira social de su novela *La naranja mecánica*. Burgess hace valiosos aportes a la escritura como proceso. De la manera como planeaba sus libros, nos comenta: “Planeo un poco al principio: lista de nombres, una tosca sinopsis de capítulos... Pero no hay que planear demasiado; hay tantas cosas que se generan mediante el mismo acto de escribir...” *Hay tantas cosas*: conviene que quienes estamos en la brega de escribir lo tengamos en cuenta.

Cinco escritores. Cinco testimonios. Suficiente muestra para el propósito de este breve ensayo: derivar de esa maestra experiencia un aprendizaje complementario que, sin duda, nos ayudará a hacer de la escritura una cultura, en donde como sujetos

escribientes experimentemos el inefable placer de expresar en forma clara, coherente y lógica nuestras ideas. A esta idea de la escritura le confió el maestro mayor, Borges, su salvación. Escribir, “para mí es como un desahogo, como una forma de liberar ideas. No puedo entender a aquella gente para la cual escribir es una tortura. Si alguien se pone a escribir y le resulta pesado o trabajoso, hay un solo diagnóstico: no es su vocación.”

r



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDETTI, Mario. *Crítica Cómplice*. Bogotá Alianza Editorial, 1988.
BRAVO & PAOLETTI. *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
McCORMICK – CALKINS, LUCY. *Didáctica de la escritura*. Buenos Aires: Aique, 1993.
THE PARÍS REVIEW. *Conversaciones con los escritores*. Barcelona: Kairós, 1980.



“Cuando me creáis muerto
retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma –libro,
hombre-, mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero
Soy yo, lector, que en tí vibro”.

Miguel de Unamuno.
Me destierro a la memoria,
en *Cancionero inédito*.

RESUMEN:

Este ensayo busca comprender la lengua castiza como fuente de experiencias filosóficas en la poética unamuniana, sugiriendo su importancia en las predilecciones literarias del autor y en la valoración de sus influencias. Temáticamente, el repertorio filosófico y literario de don Miguel de Unamuno se articula en el sentimiento trágico del hombre que se ve abocado a reconocer su finitud al tiempo que desea la inmortalidad. La lengua y, más específicamente, la escritura, expresan la solución vital ante la angustia de la finitud. El hombre de carne y hueso enfrenta el mundo de la vida con libertad y creatividad, y su experiencia es palabra viva. El vitalismo de Unamuno fija el criterio de verdad en la vida y hace de la escritura su finalidad creativa.

PALABRAS PREVIAS

Quisiera aspirar a que este trabajo fuese tomado como un ensayo literario sobre la obra de Miguel de Unamuno, pero no soy literato, sino filósofo de formación. Podría argüir como argumento a favor de esta aspiración, que el autor tratado –un intelectual vasco que siguió estudios de Filosofía y Letras en la capital de España– estaba convencido de que la filosofía y la literatura no iban por caminos separados, pero la fuerza clasificatoria de una taxonomía académica suele ser mayor que la fuerza persuasiva de un argumento vital. Unamuno afirmó en el primer capítulo de

Unamuno: ¿Artista de la palabra o filósofo de la escritura?

Por: John Alexander Giraldo Chavarriaga
jagiraldo@unicauca.edu.co
Profesor Asociado del Departamento de Filosofía – Universidad del Cauca

su obra maestra, *Del sentimiento trágico de la vida*, que “la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia”; de modo que preguntarse por la filosofía de Unamuno —pregunta pertinente para el filósofo— requiere comprender la expresión de su poética —cuestión concerniente a la literatura— y aclarar su postura frente a la ciencia, cosa de la que se ha ocupado la filosofía desde el surgimiento mismo de la ciencia. Abordo aquí estas dos cuestiones dejando para otro trabajo la aclaración. Ambas preguntas las abordo no por separado, sino conjuntamente como manifestaciones del sentir unamuniano, que se enlazan fuertemente a su obra, aunque no lo hagan de manera sistemática. El eje temático del ensayo es el gran tema filosófico de don Miguel de Unamuno: la situación trágica del hombre de carne y hueso en su intento por comprender o no comprender el mundo y la vida.

Don Miguel, *El caballero de la triste figura*, murió con el año 1936. Desde hace 68 años sensatamente se cree muerto al hombre de carne y hueso que fue. Sin embargo, puede el lector tomar en sus manos una obra suya y resolverse a penetrar su “mundo verdadero”, su alma-libro, y aventurarse así a vibrar con el tono de la lengua castiza de Unamuno, a temblar con su temática lúgubre y a estremecerse con su misterio agónico. Desde su “destierro a la memoria”, el poeta Unamuno, pero también el filósofo y el hombre, se permitió una fantasía —acaso la fantasía de todo escritor: vibrar en el lector a través del libro.

La escritura de este ensayo tiene —permítaseme el uso del presente intemporal— una finalidad: atender esa vibración. La lectura del poema *Aldebarán*, citado en un trabajo académico que llegó a mis manos recientemente, despertó en mí un hambre colosal de saber unamuniano. Leer un texto es interpretar una obra, esto es, algo mucho más amplio que la apariencia de lo que está escrito, de la literalidad. Interpretar es descubrir sentidos ocultos o inventar nuevas significaciones. La obra de Unamuno es amplia y profunda en significados, un verdadero océano literario. Interpretar su obra es lanzarse a la deriva con un bote mal dotado, pero ante la experiencia del oleaje, la alternativa de quedarse en tierra resulta poco alentadora.

EL ARTE DE LA PALABRA Y LA FILOSOFÍA DE LA ESCRITURA

Unamuno es ante todo un artista, en sentido estricto, un artista de la palabra. Rehusaba ser tenido por sabio, pensador o, incluso, por filósofo, en el sentido académico, quiero decir, escolástico. En contraposición, se definía él mismo como un poeta, “nada menos que un poeta”. Ser artista de la palabra significa no usar el lenguaje como medio artístico de creación, sino hacer de la creación de la lengua un fin artístico. El arte es para él expresión libre de la lengua y sólo está condicionado por las exigencias estéticas del gusto y por el reporte de algún beneficio que pueda extraer el público lector. Cada quien puede escribir como desee, la escritura puede ser un acto de libertad como lo es conversar; no hay razón para pensar que el tema, el tono y el estilo deban estar prefijados. No conozco en el mundo hispanohablante un llamado más enérgico a la libertad de escritura que el de Unamuno y, sin embargo, él ponía límites sensatos a su ejercicio. Justamente finaliza uno de sus *Ensayos*, titulado *Escribe como quieras*, con el siguiente precepto, laxo pero claro en el criterio que lo sustenta:

“Escribe como te dé la real gana, y si dices algo de gusto o de provecho y te lo entienden y con ello no cansas, bien escrito está como esté, pero si no dices cosa que lo valga o aburres, por castigo que se te repute, escribes muy mal, y no sirve darle vueltas, que es tiempo perdido. Y en cuanto a lo de aburrir, no olvides que más pesada que un galápago es una ardilla dando vueltas en la jaula”.

El ejercicio de la escritura tiene poco valor si no conduce al lector a una idea clara, al menos a una, bien sustentada e ilustrada. El apego sentimental que tiene el hombre hacia la expresión de sus ideas no es decisivo en la valoración académica de las letras, como sí lo es para una madre el primer balbuceo de su hijo, o para un hijo de escuela su primera frase escrita en buena caligrafía. La doble analogía de la ardilla y la tortuga, frente al quehacer literario, es un argumento para orientar la escritura hacia una meta clara. La tortuga galápago es lenta, pero avanza con ritmo sostenido y direccionado; la ardilla en cambio es más notable en tanto que despliega vitalidad y energía, pero encerrada en una jaula se desgasta inútilmente sin llegar a lugar alguno. La jaula es el límite de la expresión, un límite lingüístico que determina dónde se “mueve” el escritor. El terreno del escritor, es decir, sus posibles

delimitaciones y desarrollos tanto temáticos como estilísticos, define el valor de la escritura conjuntamente con la vitalidad del autor.

Si es grave para la pretensión de un escritor entretenerse “letreando” textos de poco provecho, también lo es intentarlo abusando del lenguaje con la vana intención de producir algo de gusto posmodernista. No está demás decirlo dada la proliferación de la escritura de moda, sobretudo en literatura y filosofía, a propósito de la adopción descontextualizada de algunas jergas provenientes de la filosofía franco parlante. Uno de los preceptos más claros y generales para el escritor, cuya formulación me parece casi intuitiva por haberlo escuchado y leído en numerosos y sensatos discursos, es formulado por Unamuno en los siguientes términos: “Hay que hablar la lengua de todos y no forjarse un tecnicismo esotérico para confundir a las gentes”.¹

La obra, para Unamuno, se construye en lengua castiza, y la obra misma ayuda a la construcción de la lengua. Parafraseándolo, el artista no debe subyugarse a la lengua, sino subyugar ésta a sus objetivos vitales. A éste respecto ha sido bastante citado que para Unamuno la esencia del pensamiento español no consiste en la originalidad del análisis, sino en “la grandiosidad del acento y del tono”. La filosofía española, desde su perspectiva, es el desarrollo de los acentos y tonos de la lengua, es la articulación del hombre con su palabra: “¡El nombre es el hombre!”, sentenciaba el filósofo en su última lección en el paraninfo de la Universidad de Salamanca. En ese discurso motivado por su jubilación, Unamuno subraya la importancia vital de la palabra, no como letra muerta, sino como lectura, lección y leyenda que hace una historia en la cual el decir y el hacer se fusionan: “no hay trecho del dicho al hecho”.

¹ La frase fue acuñada en una misiva cuyo destinatario fue Federico de Onís, omito la fecha por no tenerla a mano.

“La filosofía, el amor del saber —dijo el catedrático con memorables palabras—, brota de la filología, del amor del decir”. Y Unamuno se lo tomaba a pecho; cuando empezaba a hablar, nadie lo detenía y toda conversación con él era en realidad un soliloquio, razón por la que Ortega rehuía sus visitas a la Revista de Occidente, alegando no resistir que Unamuno hablara sin dejar hablar. Pero más allá de la molestia de Ortega, la anécdota revela el apasionamiento de Unamuno al hacer uso de la lengua. Preludiada en el latín de Séneca, nacida legalmente con Alfonso X, dispersa por Colón y convertida en palabra mayor por Saavedra, la lengua española es para Unamuno “la sangre del espíritu”. La poesía unamuniana, y sobretudo ella, presentó como la filosofía, la fuerza del acento y del tono, cuyo aliento perdurable fue altamente valorado por Dámaso Alonso.

La lengua creadora en la obra unamuniana es verbo en uno de los sentidos evangélicos de san Juan. Ella es fuente de sabiduría, pero no como espíritu etéreo principio de todas las cosas, sino como palabra encarnada que mora entre los hombres, seres de lenguaje. Unamuno escribe lo que vive, no vive para escribir ni escribe para vivir; su escritura es vivencial: a la vida está condicionado el pensamiento: “la vida es el criterio de la verdad”. En su acepción ambigua, Unamuno es un hombre de palabra, esto es, un hombre que encarna la palabra. No en vano el poeta ocupó la cátedra que él llamaba de “historia de la lengua”, pero cuya denominación oficial —burocrática, ritual, cuasi litúrgica, denostaba el catedrático— era primero “Filología comparada del latín y castellano”, y luego, “Historia de la lengua castellana”. En una de sus primeras lecciones al frente de esta cátedra arguyó:

“Jamás comprenderéis con comprensión activa y fecunda, no pasiva y estéril, cómo una lengua vive mientras no abráis los oídos a la que en nuestro derredor suena, prestándolos atentos y fieles a los modismos del vulgo, a sus dichos y decires, a todo lo que como a barbarismo indigno de atención han solido desechar los que hacen del lenguaje un producto de pacto literario sujeto a académica prescripción.”

La lección de Unamuno enseña que una lengua comprende y es comprensiva, vive en el espíritu de un pueblo que piensa en ella y por ella, y lanza a sus oyentes y hablantes al mar de la tradición en la que sus creencias y sentimientos tienen origen. “El español que no piense en lengua española, si es que no sabe otra, no es que no sea español, es que no piensa”, era la sarcástica máxima que sacaba el estudiante de aquel singular maestro del castellano, villano de a pie,

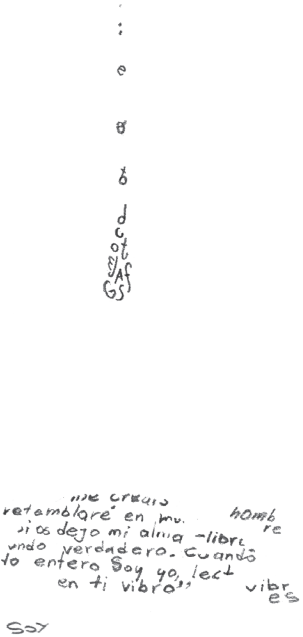
convencido del significativo triunfo de Saavedra por la pluma frente al ganador de Lepanto por la espada, Don Juan de Austria. La letra, que no la palabra viva, ese acuerdo burocrático de escolaridad, fue objeto de abandono, si no de desprecio, por Unamuno, quien no encontró en las fórmulas de la dogmática escolástica el espíritu del pensamiento español, que sí halló en la mística, especialmente poética, al modo de Juan de la Cruz y Santa Teresa. Esa palabra vital la halló en la poesía mística española porque dicha orientación espiritual permite al hombre el acceso a sí mismo, porque el punto de partida de la reflexión es la introspección, el autoconocimiento del yo. En su ensayo *De mística y humanismo* anota Unamuno:

“Tomo por filosofía castiza la mística, que no es ciencia, sino ansia de la absoluta y perfecta hecha sustancia, hábito y virtud intransmisible, de sabiduría divina; una como propedéutica de la visión beatífica; anhelo de llegar al Ideal del universo y de la humanidad e identificar al espíritu con él, para vivir, sacando fuerzas de acción, vida universal y eterna; deseo de hacer de las leyes del mundo hábitos del ánimo, sed de sentir la ciencia y de hacerla con amor sustancia y acción refleja del alma”.

LA PREGUNTA POR LAS INFLUENCIAS LITERARIAS

Ya esbozada la presencia de la religiosidad en la obra poética unamuniana, conviene establecer ahora el ámbito de sus influjos literarios. El ámbito de las influencias es difícil de establecer por la erudición literaria y humanística del mayor de los noventayochistas. En este sentido José María de Cossío prologa una de las múltiples antologías poéticas del autor, advirtiéndole que “la obra total de Unamuno es primordialmente poética”, por lo que un estudio de su poesía debería referirse a toda su obra literaria. En un periodo de veinte años que inicia en 1907, el poeta publica 9 libros: *Poesías*, *Rosario de sonetos líricos*, *El Cristo de Velásquez*, *Andanzas y visiones españolas*, *Rimas de dentro*, *Teresa: rimas de un poeta desconocido*, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* y *Romancero del destierro*. Existe también un *Cancionero* y *Diario poético* publicado póstumamente en 1951 por Federico de Onís, y numerosas selecciones y antologías poéticas que aun hoy siguen renovando sus ediciones.

En estas obras hay poemas dedicados a otros poetas, como a Juan Maragall o Jules Supervielle; también Unamuno hizo frecuentes homenajes al sentido poético



de la cultura y la axiología cristianas; citó, a modo de epígrafe, cancioncillas populares como en *Al niño enfermo*, o recreó los *Cantares* y otras profundas expresiones bíblicas. Citó a grandes hombres de letras: Anthero de Quental, Shakespeare, Juan de Mena, Séneca, Lope de Vega, Gracián, Calderón, al “antiguo compañero, reverendo padre maestro” Fray Luis de León, quien le precediera en Salamanca, entre otros. No dejarán de asombrar sus crípticas menciones a los “demonios germánicos” Hölderlin, Kleist, Lenau y Nietzsche. Y quién no hubiese querido escuchar al hombre de Viscaya con su pelo alborotado y barbas grises, leyendo tras sus lentes redondos montados en oro, con sus ojos tristes, al “pobre poeta” Bécquer, o leyendo a Cabanyes o al distinguido Pelayo, o recitando con su voz nasalizada los “suspirillos germánicos” de Nuñez de Arce, o haciendo despliegue del verbalista Quevedo o analizando, no siempre con gusto, a Góngora. ¿Qué decir de las fuentes de la poesía mística unamuniana: la “padraza” Tereza y el “madrecito” Juan de la Cruz?, ¿o del ingenioso aunque no hidalgo Miguel de Cervantes y Saavedra, cuyo Quijote fue ante los ojos de Unamuno todo un evangelio?

El panorama de influencias es vasto, y si es osado aventurarse a insinuarlo, no menos lo es limitarlo a la romántica europea, que habría de seguirse desde los itinerarios de personalidades tan diversas como las de James Thomson, el conde de Vigny, Nikolaus Lenau o Henry Frédéric Amiel. La influencia romántica trasciende en Unamuno los límites del estilo y de la temática para fijarse en la lengua, coexistiendo con el espíritu clásico en una contradicción que él disuelve dialécticamente al inicio de uno de sus poemas:

*“Mi clásica habla romántica,
mi antigua lengua moderna,
¿eres vejez de edad niña?
¿eres niñez de edad vieja?”*

La relación de Unamuno con el romanticismo europeo no es clara, como tampoco lo es la mayoría de sus juicios críticos y de sus manifestaciones emocionales, que a menudo se mostraron contradictorios con referencia a los autores que más leyó, con la obvia excepción de Cervantes. Mejor sería limitar la cuestión del influjo del romanticismo a su manifestación tardía, ya bastante limitada por las contingencias históricas, en las letras españolas, específicamente en las plumas de Zorrilla, Larra, Espronceda, el duque de Rivas y del Galdós del 68. Pero también aquí hay un problema, que Segundo Serrano Poncela advierte en su magnífico ensayo *Unamuno y los clásicos*: “La crítica del romanticismo en su versión española hay que efectuarla con criterios sociológicos más que estéticos a fin de no ser injustos”. La referencia al romanticismo es justamente “crítica” porque Unamuno, como el resto de su generación, reaccionó contra este movimiento por hallarlo poco castizo, con toda la carga significativa que tiene este adjetivo para el filósofo del hombre de carne y hueso. Unamuno encontró la expresión de la romántica española hartamente negligente frente al talante del pueblo castellano y defectuosa en el uso de los medios lingüísticos por su verbalismo excesivo y su improvisación vacua, en suma, por un estilo pobremente desarrollado.

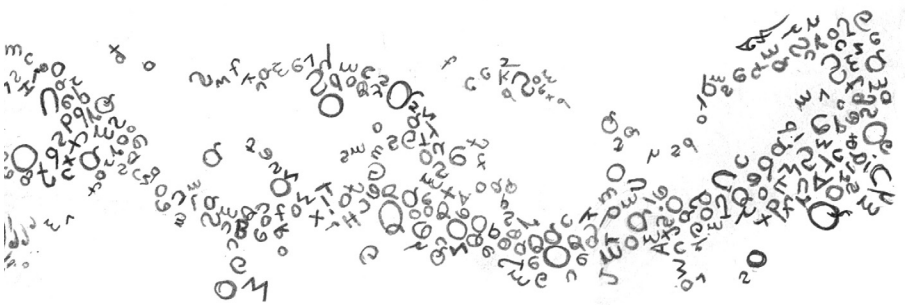
El romanticismo, como apunta Denis de Rougemont en *Amor y Occidente* posee un ritmo íntimo en el que se alternan el entusiasmo y el abatimiento metafísicos. La obra de Unamuno tiene más de este segundo componente rítmico, pero comparte ese dualismo trágico de la existencia que oscila entre la vida y la muerte, el temor y la inminencia de la muerte y la respuesta irracional de afirmación vital basada en la esperanza del más allá. La vida como acto concreto no es suficiente para el sosiego del hombre unamuniano en tanto que se sabe limitada. El deseo de inmortalidad acompaña la conciencia de la finitud e impulsa al hombre —en alma y cuerpo— a la búsqueda de Dios, es decir, a la afirmación de su creencia. En el romanticismo se expresa este impulso como ambición de la unidad, de la fusión del hombre y el todo, del retorno al espíritu absoluto, de la vuelta a Dios. La animación de la naturaleza

en la poesía romántica tiene esta motivación: acercar el todo al hombre, afirmar la semejanza de lo existente, superar el vacío metafísico de la existencia finita e individual. La poesía de Unamuno tiene ese componente animista, especialmente su poema *Aldebarán*, inquisición metafísica que practica el poeta con el divino astro de la constelación de Tauro. El acercamiento cósmico, la apostasía de la corporeidad estelar de Dios, ese intento naturalista de todo panteísmo por salvar la fe, no tiene otra efectividad que el embotamiento temporal de los sentidos. Desde un punto de vista existencial, los astros son mudos:

“Interrogo a las estrellas, y guardan silencio; interrogo al día y a la noche, pero no responden. Cuando me interrogo a mí mismo, surgen desde el fondo sentencias místicas, sueños inexplicables”.

De este modo lo escribió Hölderlin en su novela *Hiperión*. Y Unamuno en su vida, donde estas instancias del preguntar desembocan en lo místico, en el absorto silencio de la razón y en la insuficiencia del lenguaje que expresa verdad, el lenguaje científico. Lo inefable de este sentimiento de búsqueda de una solución a la muerte, logra, no obstante, expresión lingüística en la poesía, en la metáfora. Para el poeta de los astros divinos el silencio de las estrellas es el silencio de Dios. En la mística española, el éxtasis de la unión con la divinidad es la salida poética a la encrucijada humana. Unamuno apreció la manifestación literaria del misticismo hispánico por cierta localización terrenal que vio en ella. Concretamente, por la búsqueda de la libertad ante la opresión civil; pero su aceptación tuvo reservas: la juzgó como libertad de sumisión, alimentada por una fe de carbonero. Como sea, Unamuno habría de reconocer que el místico español escribía para “no dejar de existir” o al menos para “olvidar que tendrá que dejar de existir”, aunque estas palabras no las dirigió frente a la valoración del misticismo hispano, sino frente a la ofensiva contra el pensador abstracto —léase Hegel— sostenida por Kierkegaard. Tan paradójica ocupación vital, la capta Unamuno en uno de sus poemas místicos titulado *La Sima*: “la vida, esa esperanza que se inmola y vive así, inmolándose, en espera”.

Vale hablar de una de las más visibles influencias del poeta, que llega por la vida del satírico autor de *Érase un hombre a una nariz pegada*, el madrileño Francisco de Quevedo y Villegas. Unamuno exhortaba al conceptismo de Quevedo y él mismo sería luego valorado como un poeta conceptualista; apelativo no muy distante de aquel, como mostraré a continuación. La distancia valorativa entre conceptismo



y conceptualismo no es tan grande como el pasó de los años entre los siglos XVII y XX. Ambos rechazan las formas ausentes de contenidos, esto es de nociones, y ambos gravitan en torno al concepto, aunque el primero haga de él un uso más figurativo y estilístico, mientras que el segundo le atribuya un valor concreto dándole filosóficamente realidad a sus abstracciones.

EL SERIO JUEGO DE LA PALABRA

Quevedo fue un maestro de la palabra versátil, un buen jugador de la palabra, que amalgamaba lo culto y lo popular con la presteza de un prestidigitador. Unamuno lo siguió en esto, sus conocimientos filológicos le sirvieron de bisturí en esa penetración quirúrgica de la lengua que manifiesta su obra. Ejemplos de esta conciencia clara y recreativa de la lengua son estos versos de su poema *Durium-Duero-Douro*:

*Escombrera de Laverde,
donde se escombraron rezos;
Frejeneda fronteriza,
con sus viñedos por fresnos;
Barca d’Alva del abrazo
del Águeda con tu estero;
Douro que bordando viñas
vas a la mar prisionero,
de paso coges al Támega,
de hondas saudades cuévano.*

Los pares de palabras: *escombrera-escombraron* y *frejeneda-fresnos* conceden una gran unidad semántica a los primeros versos, con derivaciones de palabras que consolidan dos campos semánticos sugestivos. El factor rítmico de los primeros cuatro versos también se debe a la reiteración de grupos de fonemas como en *rezos-fresnos*, pero a partir del quinto verso la instrumentación fónica, dicho en términos de versología española, no se advierte tan fácilmente, pero existe una reiteración fónica que precisa un dominio técnico de las palabras: “*Barca d’Alva*”-“*abrazo del Águeda*”. Otros versos, de un poema intitulado, que seguramente escribiera Unamuno para aleccionar al filósofo realista y ateo, gozan de la reiteración de una misma palabra, *entraña*, con ligeras variaciones: *desentrañar-desentraña*.

*“Pretendes desentrañar
las cosas? Pues desentraña
las palabras, que el nombrar
es del existir la entraña”.*

Igual recurso emplea con las palabras *sombra* y *humo*, generadoras de *asombra*, *asombro* y *abuma*, que juntas producen una interesante amalgama semántica en *abruma*, cuyos significados cohesionan para cerrar el verso.

*“El haz del alma te abuma
del humo al irse a la sombra
con su secreto te asombra
y con su asombro te abruma”.*

Estos no son simples juegos de palabras. Lo dejó claro el autor cuando se dirigió a sus compañeros y estudiantes en la ya citada *Última lección*:

“¿Juegos de palabras? Con ellos Quevedo, nuestro gran conceptista, nuestro gran verbalista, al adentrarse en las entrañas del romance castellano, escudriñó, burgando en el alma de su pueblo. Y lo mismo Calderón, y Gracián, y los místicos, y tantos otros. Esta fue mi obra”.

Las palabras de Unamuno llaman al pensamiento para que piense sus contenidos, no están en su obra como ornamento. Sus contenidos son a menudo didácticos como en el conceptismo, también en ellos la metáfora hace presencia pero cede su complejidad ante el mundo de los sentidos de la experiencia vulgar o pastoril que alimentó en su generación el romanticismo sobreviviente. Unamuno buscó en el sentir popular, en la vivencia, en las estampas y en el conflicto de la fe y la razón los temas para su poesía. Por ello muchas de sus poesías son canciones, romances y confesiones, por ello incorporan lugares comunes como las expresiones “soñar despierto”, “triste sonrisa” o “muero viviendo”. Él no cita estas expresiones sacándolas de su lugar común en la lengua viva del pueblo, sino que las integra a su memoria poética, razón por la cual no las desarrolla temáticamente tanto como las exhibe sentimentalmente. Es agreste, a veces crudo, lleno de indignación o buscador de típicos

consuelos, pero ese talante exento de refinamientos, le dio claridad y tino a su sincera búsqueda poética; no era la musicalidad, no era la sublimación artística, era el destino de sí y del pueblo español lo que Unamuno buscaba en la palabra, ya en la prosa, ya en el verso. Y tras ese destino quería encontrar a Dios por no aceptar la muerte. Ese misterio, ese destino trágico: la muerte del hombre, es la fuente lúgubre de su poesía o lo que es lo mismo, de su religiosidad y filosofía.

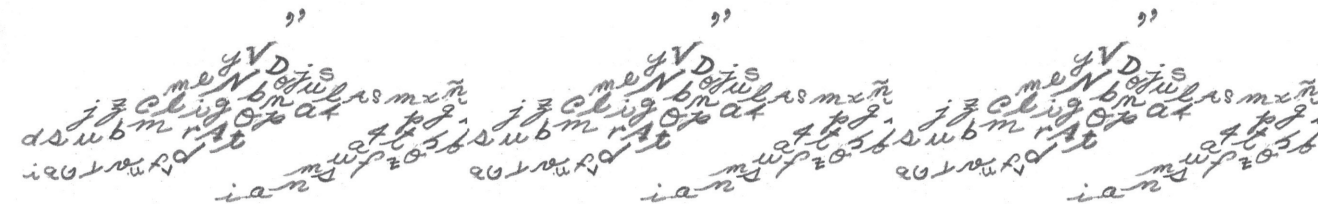
PALABRAS FINALES

No voy a detenerme intentando determinar, ni siquiera, el mínimo flujo de influencias poéticas del autor, la tarea es excesiva. Unamuno fue un hombre cultivado en las letras universales y cosechó los frutos de cada experiencia intelectual. No siempre es fácil advertir en sus poemarios la fuente personal que los anima, en muchos casos, fuente más filosófica que estrictamente literaria. Como es sabido, Unamuno fue un poeta tardío, publicó su primer poemario pasados sus cuarenta años, esto no quiere decir que no hiciera poesía de joven, sino que la decantaba en la cava de sus lecturas y, seguramente, la sometía a sus influjos diarios. Él porfiaba a la juventud un modo de vida ligero, incauto, inútilmente divertido, que contrastaba con su dedicación al estudio de los grandes temas del hombre. Así reniega del infructuoso ocio juvenil desde un argumento autobiográfico consignado en una carta a Federico de Onís –distinta de la ya citada:

“Cuando ahora repaso mis poemas, fruto de otoño, y me fijo en su carácter e intensidad y considero que en este año he hecho el doble que en el resto de mi vida, pienso que cuando otros jóvenes riman ternezas a la novia yo me engolfaba en Kant y Hegel y me llenaba de ideas eternas, y de aquí sale todo”.

El idealismo, trascendental o no, alimentó intelectualmente el hambre de inmortalidad de Unamuno, ofreciéndole un pan perenne como pocos. El ideario eterno de la inspiración unamuniana es seriamente filosófico, obvia el fervor pasajero que hace de la poesía en manos juveniles un arrebató, necesario a veces, pero en todo caso ocasional.

I



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-UNAMUNO, Miguel. Tres cartas de Unamuno. P.57-62.

-*Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*. Sarpe. Madrid, 1984. “Escribe como quieras” en *Antología de textos sobre lengua y literatura*. UNAM. México D. F. 1999. pp. 56-57.

-*Ensayos*. Aguilar. Madrid, 1966.

-*Soliloquios y conversaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1956.

-*Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*. Sarpe. Madrid, 1984.

-*Antología poética*. Selección y prólogo de José María de Cossío. Editorial Espasa-Calpe. Argentina. S.A. Colección Austral. Buenos Aires, 1946.

-*Obras selectas*. Editorial Pléyada. Madrid, 1946.

-*Poesías*. Rojas. Bilbao, 1907.

-*Rosario de sonetos líricos*. Fernando Fe. Madrid. 1911.

-*El Cristo de Velásquez*. Espasa-Calpe. S.A. Madrid, 1927.

-*Cancionero*. Losada. Buenos Aires, 1953.

-*Nada menos que todo un hombre*. Escenificación por J. de Hoyos. Madrid, 1925.

-*Teatro completo*. Aguilar. Madrid, 1959.

-*En torno al casticismo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1952.

-*Mi religión y otros ensayos*. Renacimiento. Madrid, 1910.

-BELIC, Oldrich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Santafé de Bogotá, 2000.

-ARÁNGUREN, José Luis L. *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Editorial Revista de Occidente. Madrid. s.d. “Personalidad y religiosidad en Unamuno” en *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36.

Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. pp. 239-249.

-BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte. Fondo de Cultura Económica. Santafé de Bogotá, D. C. 1994.

-BENITEZ, Jaime (Dir.) *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36. Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.

-CARPIO, Adolfo P. “Unamuno, filósofo de la subjetividad” en *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36. Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. pp. 277-303.

-CRUZ, San Juan de la. *Poesías completas*. M. E. Editores, S. L., España, 1965.

-ENJUTO Jorge. “Sobre la idea de la nada en Unamuno” en *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36. Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. pp. 265-275.

-GÓMEZ de la Serna, Ramón. Retrato (de la serie de Retratos contemporáneos) en *Obras selectas*. Editorial Pléyade. Madrid, 1946. pp. 1051-1969.

-HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu (Phänomenologie des Geistes)*. Traducción de Wenceslao Roces.

-HÖRDERLIN. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducción de Jesús Munárriz. Ediciones Hiperión. Madrid, 1988.

-KANT, Emmanuel. *Crítica de la razón práctica*. Traducción de Emilio Miñana y Manuel García Morente. Espasa-Calpe (Austral), 1975.

-KIERKEGAARD, Søren. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler (Apostilla incientífica conclusiva a las «Migajas filosóficas»)*. 1846.

-MARTÍN Santos, Luis Miguel. “El misticismo español” estudio preliminar de *San Juan de la Cruz. Poesías completas*. M. E. Editores, S. L., España, 1965. pp. 5-32.

-MOELLER, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo I. El silencio de Dios*. Traducción de Valentín García Yebra. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1970.

-NUEDA, Luis y ESPINA, Antonio. *Mil libros*. Tomo II. Aguilar. Madrid, 1980.

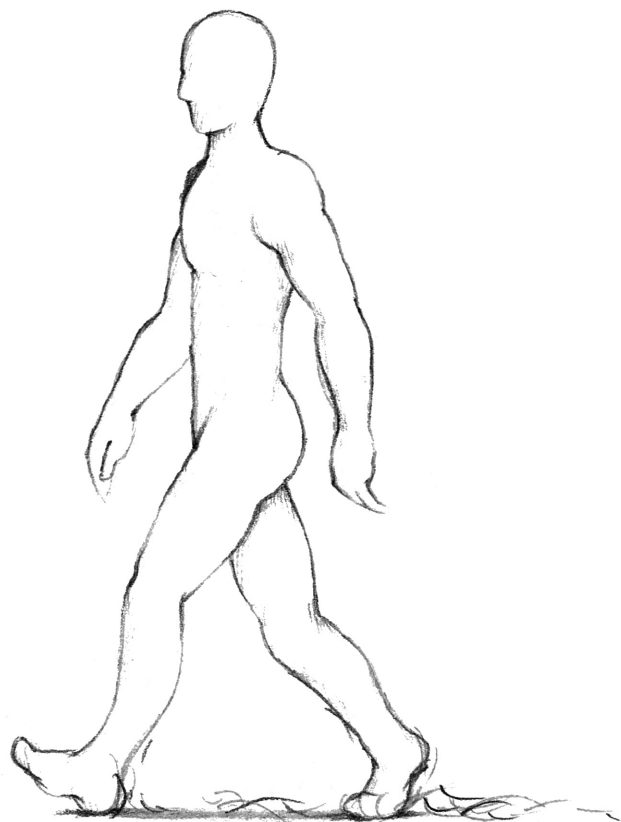
-ONÍS, Federico de. “Bibliografía unamuniana” en *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36. Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. pp. 601-636.

-ORTEGA Y GASSET, “Ni vitalismo ni racionalismo” en *Revista de Occidente*. 1924.

-QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Selección de Juan Felipe Robledo. Editorial Norma, S. A. Santafé de Bogotá, 1998.

-ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente*. Traducción de Ramón Xirau. Editorial Leyenda, S. A. s.d.

-SERRANO Poncela, Segundo. “Unamuno y los clásicos” en *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Don Miguel de Unamuno*. Año IX-Núms. 35 y 36. Julio-Diciembre de 1961. Edición de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. pp. 505-535.



La otra cara de la modernidad

Por: Pedro Vargas Giraldo
 alippio@hotmail.com
 Politólogo
 Universidad del Cauca

Como proceso de consolidación a través del tiempo, la modernidad, apeló a la razón como estandarte de su discurso. Los que enarbolaron sus banderas respondiendo a sus expectativas no dudaron en argüir tenazmente la verdad que se les revelaba ante sus miradas sistemáticas proclamando a los cuatro vientos el resurgimiento del hombre verdadero: el hombre libre, el hombre racional. Libre ahora de ordenamientos extramundanos que justificara molestos privilegios, la razón, como la más poderosa herramienta humana se convertiría en el más fidedigno juez del orden. Todas las esferas de la vida sentían la nueva manta que poco a poco las iría recubriendo.

Toda una visión y concepción del hombre y su mundo empezaba a cimentar su propia historia. Occidente terminaba de erguirse en toda su altivez cuyo, primer impulso lo habría dado la sociedad griega antaño. Es así, como aquellos inventos a los que nostálgicamente apelaban (no sólo como directos sino dignos herederos), es decir, la filosofía, la política, la democracia, deberían, con las debidas exigencias de tan convulsionada época, cabalgar en conjunto siendo el blasón de este nuevo y aventurero hombre, ya sin limitación alguna más que su capacidad creadora; de esta manera sería de fácil arquitectura la armonía con tan desbordado proceder. El avance de la ciencia y la técnica fruto de ese espíritu acaparador y universal anunciaban algo: el mundo había cambiado. La revolución francesa y la revolución industrial constituirían la amalgama sin par. Era de las revoluciones se sintió en toda su plenitud y fuerza para hacer conocer al mundo sus más originales inventos: el Estado democrático, la división de poderes, la representación política y quizás lo que mejor ilustra su impulso vital al parecer sin freno: progreso y desarrollo.

Este hombre, *“el moderno”*, *“el ilustrado”*, había rescatado su esencia, su humanidad, esto es, lo mejor que tenía de sí: la razón. El orden burgués liberal vio la oportunidad de organizar su vida hasta en los más disímiles aspectos, habría llegado la hora de hacer lo prudente, lo oportuno, lo debido. El mundo tenía otro significado. La naturaleza, lo humano, todo pasivamente esperando el escrutinio de la razón. Tales demandas por supuesto sólo las podría encarnar un hombre nuevo. Pero, *¿es posible concebir hombre semejante?*.

“La idea de progreso fue la luz del siglo XIX. En ella creyeron los necios y los sabios. Hegel era su portaestandarte, los cañones de la revolución francesa habían sido sus clarines. La ciencia era la encargada de abrir y ampliar sus perspectivas. La técnica de profundizarla. La industria de hacerla evidente para todos. ¿Quién podía negar que nunca se habían descubierto tantas cosas, se habían inventado tantas, se había cambiado tanto el mundo?”. OSPINA (1994: 38).

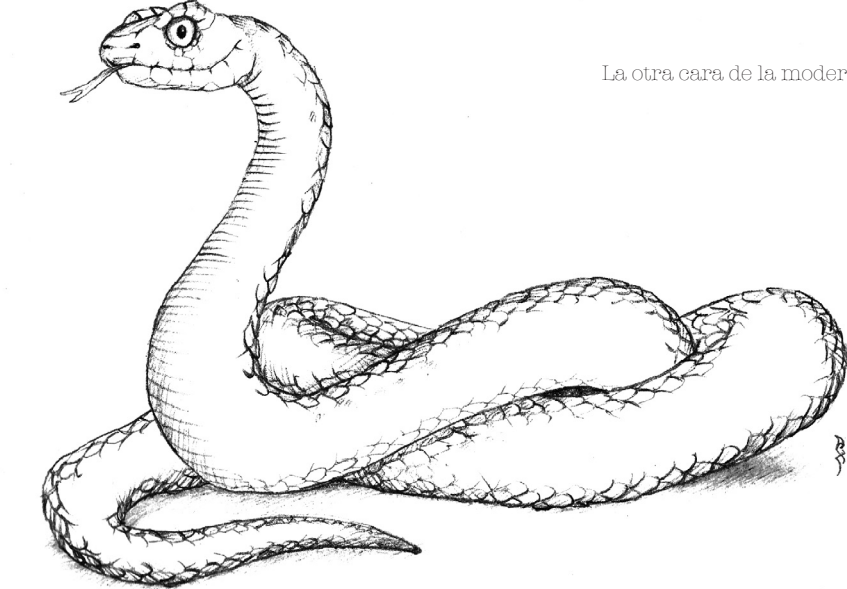
La fragua en la que se le dio su incipiente forma demarcando al mismo tiempo los albores de dicha época -la más fecunda-, se ha ubicado en lo que se ha dado en llamar “*el Renacimiento*”. Allí, Leonardo Da Vinci, el más emblemático de sus personajes, definía en una exclamación (en él, aún seguida de un estremecimiento: intuía la osadía) el marco en el que habrían de agitarse sus sucesores: “*¡Quiero hacer milagros!*” Ocurriendo esto hacia los siglos XV y XVI aproximadamente; sin embargo, “*el levantamiento de la razón -nos dice Sabato- comienza en el seno de la teología hacia el siglo XI con Berengario de Tours, (...) la polémica se agudiza más tarde, con Abelardo, quien sostiene que no se debe creer sin pruebas, (...) es silenciado por San Bernardo, pero representa, en pleno siglo XII, el heraldo de los tiempos nuevos, en que la inteligencia, ya desenfrenada, no reconocerá otra soberanía que la de la razón.*”² ¡El alba del hombre secular despuntaba ya en el horizonte!

Con todo, ¿qué le ha de suceder al hombre que está dispuesto a asumir el rol que le exige el abrazar tan entusiastamente a la razón? ¿Qué implica que, y de una vez por todas, se haya resuelto a ello?

Siendo ahora la razón, evidente atributo, que ha de constituir a todos y cada uno de los hombres, ¿por qué habría entonces de necesitar inclinarse a instancias exógenas? Su cuidadoso, ordenado, sistemático, debido, correcto, lineal, y recto tratamiento, ¿no ha de revelarme las fuentes últimas de la verdad, del mundo? Y, ¿no me presta el concepto la forma más decantada para expresarla? Ahora bien, siendo un hombre “*pensante*”, cuya conducción impecable de la razón así lo exige, ¿no obtiene inmediatamente un carácter universal la verdad revelada, puesto que, cualquiera que así lo hiciese habría de asistir a la misma revelación? Y así, la razón está en todos y en todas partes. ¡El hombre moderno bebe del santo grial: la razón! El problema no es la herramienta sino su adecuado uso: ¡el más exigente! Que todo se cuide de pasar por su escalpelo.

La Verdad (la claridad, la luz) entonces -esquiva como es-, sólo se hará accesible por medio de un ejercicio de constante e insobornable acechanza. Ya bien lo decía Marx (ese hijo tardío de la ilustración) que: “no existen calzadas reales” para llegar a “*sus cumbres luminosas*”. Además de la infaltable disposición lo suficientemente férrea para asumir los más ingentes esfuerzos hasta terminar agotado. Condición necesaria de quien está dispuesto a escalar por los más “*escarpados senderos*”. Por eso se verá en la ciencia y su consecuente proceder científico-objetivo lo más fiel a dicha

² SABATO (1970: 155). Ver *Hombres y engranajes*. Tímido paso, pero con suficiente impulso que lo hará atreverse a emprender las más inauditas hazañas. Acaso consciente de los dominios sobre los que estaba dispuesto a instalarse con aire tan singularmente desafiante.



intención. Parafraseando a Heidegger se puede decir que radica en ello la esencia de la metafísica en la edad moderna, consistiendo ésta en que se busca lo absolutamente indudable, lo cierto, la certidumbre; el establecimiento de algo firme y duradero ³.

Si ya entonces ha sido revelado el camino para llegar a la “*Verdad*” (aunque a muy pocos por cierto) sería de un egoísmo asaz no compartirla con sus hermanos: la humanidad. Emprende así la más noble de las empresas: que no haya lugar sobre la tierra donde su descubrimiento no sea conocido. Las campañas napoleónicas por ejemplo, como una nueva cruzada, exigirán a su paso (justo para quien ha de traer la buena nueva) calle de honor a la caballería secular.

Pero, ¿la verdad? ¿La certeza del mundo? La modernidad no fue más que otro estado del gran delirio humano -ratificando quizá los de Prometeo-; buscar el punto de apoyo, ese punto externo para mover la tierra que Arquímedes altercó. Ideas, conceptos, pensamientos, cualquiera que sea y en donde mejor lo hayamos encontrado, pero que nos sirva de punto de apoyo, ese punto, el infalible. Se puede ser indulgente y no negarles la satisfacción de culminar esa vivaz aunque innecesaria curiosidad disquisitiva, pero de allí a instalarse como lo irrefutable y fuente única de toda certeza

³ HEIDEGGER (1969: 197). Se pueden ver las repercusiones en la consiguiente cuantificación de todo: el tiempo y el espacio, el arte tampoco quedó exento. La cantidad, el número se vuelven indispensables. “Desde el siglo XV los relojes mecánicos invaden Europa y el tiempo se convierte en una entidad abstracta y objetiva, numéricamente divisible.” Ob. cit. SABATO, pág. 158

ya es demasiado. “Asegurarse sólidamente el punto de apoyo (...) ¡Cuánto ha penado por eso la dolorosa e incansable humanidad!” Y más aun cuando ha sido en el más pérfido de todos: ¡la razón! ⁴

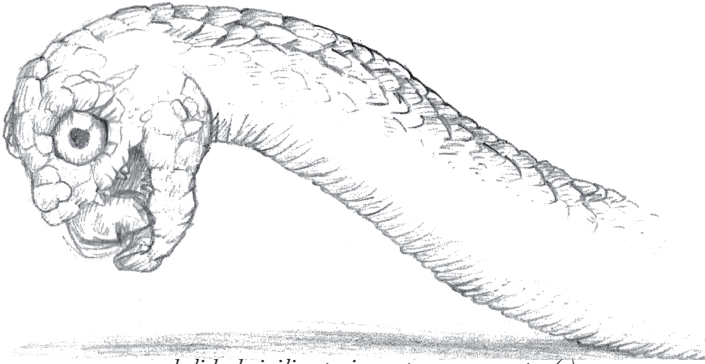
Lo anterior pareciera justificar la facilidad para deducir un axioma: Europa equivale a razón. Lo que nos podría ofrecer determinado relajamiento frente a los juicios que podamos concebir sobre ella. Ciertamente es que la razón ha sido evidentemente crucial y “preponderante” pero no ha sido su única expresión, única sí, cultura que se aventuró a llevar su “poder” hasta el límite. Pero, ¿cómo es que llegaría a suceder tal cosa? ¿Qué hay detrás de un pueblo para que apele a la razón como fundamento? Sin duda alguna: la tragedia. ⁵

Semejante situación permanecerá oculta si hemos de atenernos a la manera en la que a dicho proceso se le ha dado tratamiento, es decir, a las investigaciones y procedimientos normalmente admitidos (de carácter académico sobre todo), pues optar por estos es carecer de la perspectiva que nos ofrece la posibilidad de atisbar lo más profundo que allí hubo de acontecer, puesto que su oblicuo tratamiento es extraordinariamente limitado y se cree avanzar sólo mientras dura el trayecto para por último volver al punto de partida. En otros términos, no se hace más que caminar en círculo, moviéndose en un cómodo vaivén, en el que no se aleja ms que para ratificar el origen. Me refiero aquí al hecho de que todas las incesantes disciplinas -modernas como son- pretenden abordar el proceso que les dio vida, pero, ¿cómo dudar de su progenitor? Al tenerse presente aquello, ¿no habría de resultar entonces esquiva a los ojos de tales disciplinas la perspectiva que ofrecería la posibilidad de atisbar, a nuestro parecer, lo más profundo que hubo de acontecer en dicho proceso? ¿Se es en demasía injusto al denominar oblicua su referencia y encima extraordinariamente limitada? Veamos.

Las denominadas ciencias sociales “tienen como sustrato las nuevas condiciones que se crean cuando el modelo liberal de organización de la propiedad, del trabajo y del tiempo (todas

⁴ STIRNER (1985: 72) vol. I

⁵ No es una sorpresa que aquel ideal de hombre se haya extraviado en el camino, y ese resurgimiento victorioso sólo deducible por su más poderosa arma, la razón, que lo haría libre fracasara, o, más bien, fuese la ratificación del destino que se había trazado. Es una ingenuidad esperar que hubiese sido de otra forma, y necesidad atribuir al hecho la dificultad de originar las condiciones necesarias para consolidar y expandir tan sin igual y estéril proyecto. Y hay que ver como pululan los necios y de las más diversas estirpes. “Un pensador como Habermas (lo cual valdría también para Marx, Hegel, algunas dimensiones del pensamiento del propio Kant y la mayor parte del pensamiento filosófico europeo [...]) preso en la tela de araña de la racionalidad, no puede concebir cómo la racionalidad es condicionada por otras dimensiones de la vida.” BOTERO URIBE (1998: 59) vol. I



bajo la tutela de la razón) dejan de aparecer como una modalidad civilizatoria en pugna con otra(s) que conservan su vigor, y adquiere hegemonía como la única forma de vida posible.” ⁶ Es decir, parten del supuesto desenvolvimiento “natural” y por consiguiente inobjetable hacia la postura racional necesariamente asumida por todos. Lo que antes de ser otra cosa, no hace más que demostrar un autoconvencimiento a todas luces ridículo. De allí en adelante, invisibilizada “la resistencia”, toda oposición a asumir la concepción racional del mundo y de la vida será catalogado como lo “arcaico”, “primitivo” lo, en últimas “premoderno”. Los mayores esfuerzos estarán encaminados en identificar los obstáculos de toda expresión cultural “diferente” hacia la consolidación de “lo moderno” en sus más diversas manifestaciones. “Las categorías, conceptos y perspectivas (economía, Estado, sociedad civil, mercado, clase, etc.) se convierten así no sólo en categorías universales para el análisis de cualquier realidad, sino igualmente en proposiciones normativas que definen el deber ser para todos los pueblos del planeta.” ⁷ En otras palabras, las susodichas disciplinas resuelven de una manera bastante cómoda (lo que no excluye cierto intrincamiento) algo que a nuestros ojos es muchísimo más complejo, ambiguo y contradictorio cuando se ha de hacer referencia al fenómeno que se ha denominado como la modernidad. De ahí que, la ciencia (lo que cabría decir también de todas las susceptibles de pretenderse sociales) no vendría a ser más que el resultado de la consumación de un drama que ésta no podría advertir, por ser ella misma su más notable (y valiosa) consecuencia.

¿Tragedia? ¿Drama? ¿Tendencioso ejercicio de ponderación? Única explicación posible para quienes no se ven más que asistiendo a uno entre tantos, hecho histórico, a todas luces significativo. Pero pensemos por un momento, ¿no adoptó acaso la razón -por la cada vez mayor confianza que el hombre moderno fue depositando en ella- un carácter omnipotente, omnisciente y casi invulnerable? Pero, ¿quién ha gozado jamás de tan impresionantes atributos?, o, ¿tal vez no ha venido a ser más que el cumplimiento de la demanda que exigía asumir tales atributos en ausencia de quien antes los poseía? Si así fue, ¿a quien pertenecían? ¿Huyó? ¿Por qué? El fervor con el que este hombre se entregó tan entusiastamente a la razón halla su explicación aquí mismo; donde se manifiesta el drama al que hemos hecho alusión, esto es: “Dios ha muerto”. Así las cosas, ¿qué hacer frente a una ausencia tan desmedida? Quien habría de reemplazarlo, ¿no tendría acaso que igualarlo en sus dimensiones,

⁶ LANDER (2003: 22)

⁷ Ídem. Pág. 23

infinitas como son? Desde luego: que asuma entonces la razón el celestial reto. Dios no ha cambiado mas que de nombre y ha optado por el peor: la razón -lo cual, como se habrá notado, no es en ninguna medida un hecho fortuito-. Ante el tribunal del hombre secular se ha dictado la sentencia: ¡Dios se ha convertido en el exiliado mayor! Peculiar hazaña que se ha pagado con creces.

Extasiados por asistir a tan magno acontecimiento -la modernidad-, llevado hasta el extravío, creyeron haber superado la original reverencia. Pero lo que no advirtieron es que ahora el digno de ella sería *“otro”*. Cetro y corona fueron pasados con las debidas indulgencias a la Razón (empezaba su reinado, su dictadura), y de allí a todas sus extensiones: Estado, parlamento, ciudadano, ley, etc. *“Pero si la razón reina la persona sucumbe.”*⁸

Hemos llegado pues a constatar el acontecimiento catastrófico que ocultaba el triunfo de la razón: “Dios se ha ido”. Y ésta ha venido a reclamarse sucesora ante el trono vacío.

Así las cosas, ¿qué significa entonces la “muerte de Dios”? ¿Qué hay detrás de ésta -en palabras de Heidegger- “frase terrible”: “Dios ha muerto”? Con esto, y sin olvidar lo que se ha dicho, “la ausencia de Dios” no es otra cosa más que ahora el mundo se ha quedado sin causa y sin fundamento.⁹ Los avatares que tanto identifican la época, vienen a ser la expresión de *“la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro.”*¹⁰

Todos: filósofos, teóricos, poetas y artistas se enfrentaron al mismo hecho pero no de la misma manera. Lo que justifica nuestra inclinación por el carácter de la sensatez - ¿*Quiénes han sido los más sensatos u honestos? Siendo ésta al mismo tiempo la diferencia que existe entre el artista y el poeta frente al teórico o el filósofo (“el pensador”). La sensatez la utilizo como referencia, como punto de vista taxonómico que puede ser aplicado a los honorables filósofos. Es decir, cuanta sensatez hubo en Platón y Aristóteles, Kant, Hegel o Marx, por nombrar a los más conocidos. Casi de inmediato se me objetará que semejante criterio es a todas luces demasiado subjetivo, con lo que no tengo problema alguno. Pero seguro es también que a nadie se le ocurrirá considerar demasiado subjetivo concebir “la cosa en sí”, “el espíritu absoluto” o “el materialismo histórico” ¿o sí? Y cuando me refiero a la sensatez lo hago desde la perspectiva de que aunque pen-*

saron profundas cosas, tropezaron -por eso mismo- con aquellos senderos “oscuros” donde apenas se puede caminar a tientas, y ante estos, en vez de retirarse o poner fin a su osada travesía creyeron iluminarlo bautizándolo arbitrariamente (lo que no está muy lejos de la soberbia). Es lo que considero altamente deshonesto. ¿Es acaso más legítimo un Kant, un Hegel que un Montaigne? ¿Quién y por qué así lo determina? En la “historia de la filosofía”, el lugar más “distinguido” ha sido reservado para los sistemáticos. Así, los más sensatos u honestos resultaron siendo marginados. Digámoslo entonces de una vez: sensatez y marginalidad van de la mano-. Prueba de ello la encontramos cuando se contrastan las dos actitudes, esto es, la del poeta y la del filósofo. Verbigracia: es del todo conocida la frase del poeta alemán Hölderlin donde resume la fatalidad de tan dramáticos tiempos, a saber: “¿Para qué poetas en tiempo menesteroso?” Sólo una inquietud de semejante tenor puede ser articulada ante la constatación del más devastador de los presentimientos. Con todo, Gutiérrez Girardot nos recuerda que a la pregunta de Hölderlin no se le hizo esperar respuesta, ésta a cargo de su compatriota y fraternal amigo Hegel. Puesto que el eminente profesor explica por qué “el arte ya no es el más alto menester del espíritu”. Pues en el “hecho moderno” “el arte ya no vale como la forma mas alta en la que la verdad se proporciona existencia.” (¡Apabullante lucidez!) La expresión artística al ofrecernos sus revelaciones no lo hace, sin embargo, de una manera plena, queda en ella “algo aun misterioso”, “un misterioso presentimiento”. Lo que a juicio del señor Hegel se supera al llegar la época moderna, “donde el contenido pleno ha emergido plenamente” (ya sabemos por quien posibilitado). Lo anterior queda de cierta forma decantado en lo que Hegel dio en llamar “la prosa del mundo” o “el estado mundial de la prosa” (“lecciones sobre estética”) que no quiere decir otra cosa mas que ahora el mundo ha de revelarse tal y como “es”. Lo que de cierta forma habría de manifestarse en la pragmaticidad de la nueva “sociedad burguesa” (“lecciones sobre filosofía del derecho”).¹¹ Mientras que Hölderlin se preguntaba desconcertado ante la evidencia de cómo “la noche del mundo extiende sus tinieblas”¹², la actitud del notable profesor Hegel se puede resumir en el desmesurado esfuerzo por estar a la altura del



⁸ Ob. cit. STIRNER, pág. 111

⁹ Ob. cit. HEIDEGGER, pág. 222. Ver “¿Para qué ser poeta?”

¹⁰ GUTIÉRREZ GIRARDOT (1987: 71). “La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo, se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras ‘la muerte de Dios’ (...) ha perdido la orientación.” Ídem. Págs. 60 y 61.

¹¹ Ver Introducción en Ob. cit. GUTIÉRREZ GIRARDOT págs. 26-28

¹² Ob. cit. HEIDEGGER, pág. 222

más inigualable de los retos. Actitud que se puede comparar con la que tuvo el mismo Rousseau (aunque a diferencia de aquel, con mayor nostalgia). Ambos no vieron otra cosa en la nueva época que esto: un reto. Y extasiados -hasta rayar con el delirio- resultaron concibiendo proyectos poco menos que absurdos; siendo en el fondo nada más que audaces interpretaciones, por cierto, de elevadísima reputación.

En la época moderna se asiste a una de la más grandes paradojas al haberse creído superada la fe, la explicación religiosa, cuando en el fondo lo que ocurrió fue su desplazamiento. El objeto de fe cambió, se traslado a “nuevas” instancias con el fervor religioso intacto. La razón, la ciencia, vinieron a ser dignos de nuevos altares y de celoso culto,¹³ desprendiéndose de ello una increíble sucesión de grotescos diocesillos. Hubo, sin embargo, quienes denunciaron sin tregua tamaña contradicción. El caso de Max Stirner es más que claro. Para quien no veía en la nueva época otra cosa sino la configuración de un carácter que para nada superaba el espíritu religioso el cual suponía como base esta pretendida intención. Por el contrario, ahora se volvió mucho mas evidente (no para muchos, ya lo sabemos). La implacable crítica del señor Stirner está encaminada a develar el componente religioso que sustenta a la mayoría de las ideologías modernas camuflado en nuevos sentidos de la historia o de la ciencia, modernas formas de creencia, de fe. Alguien que advierta semejante ingenuidad no podría menos que resultar molesto, incluso para los “pensadores” más “revolucionarios” y “progresistas”. Hoy podemos decirlo, qué estrategia la del señor Marx, que en vez de asimilar la profundidad de la denuncia que hacía uno de sus compatriotas ¡y además contemporáneo!, se limitó -actitud que deja mucho que desear- (¿no fue grande e incisivo en su crítica?) a sacarlo del paso minimizándolo y banalizando su perspectiva, con el para nada afortunado motejo de “San Max” (suerte que por otra parte corrió el mismo Bauer) en su ya conocido, pedante y audaz texto de “La ideología alemana”.



Estrategia, no temamos decirlo. Para nadie es un secreto que el que

¹³ “A lo largo de los siglos XVIII y XIX se propagó, finalmente, una verdadera superstición de la ciencia, lo que es bastante singular porque equivale a decir que se desencadenó la superstición de que no se debe ser supersticioso.” Ob. cit. Sabato, pág. 182. “La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece mas fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes.” CORTÁZAR (2004: 466). En este sentido habría dicho Chesterton, como nos lo recuerda William Ospina, que la diferencia que hay entre la edad antigua y la moderna, era la diferencia entre una edad que lucha con dragones y una edad que lucha con microbios.

fue considerado el más grande “berce” de los tiempos modernos; Marx, fue canonizado. Al que no se le hicieron esperar los oportunos evangelistas, con sus respectivas excomuniones desde luego. Resultado previsto de todo espíritu que concibe doctrinas y credos (laicos en este caso). Rasgo distintivo del espíritu alemán, éste de utilizar la ironía, con la particular ineptitud para aplicarla sobre sí mismo.

Se debe criticar al autor de cualquier doctrina, creencia, sistema, el que sea, por no advertir las consecuencias de tan desagradable tarea. Exaltados y algo ofendidos, algunos argüirán que el error no se refugia en el autor, sino en el malentendido que hicieron de este sus epígonos. Pero trasladar nuestra crítica a cualquier epígono es una redundancia, puesto que todo epígono es un error. Digámoslo con las palabras de un escritor argentino, ¿acaso podrían estar implícitos en Marx todos los gulags? “Los verdaderos asesinos son los que diseñan las creencias, los dogmas, las convicciones, los cultos, los sistemas... Quienes dicen respecto a un partido, a una religión o a una creencia que son los únicos verdaderos, están dando el primer paso hacia la eliminación de los infieles; el segundo paso consiste en afirmar que quienes no profesan nuestra creencia son enemigos, están equivocados; el tercer paso es buscar que se avengan a la verdad, es decir, que adopten la propia creencia; el cuarto paso es encender la hoguera, desenvainar la espada, empuñar el cuchillo.”¹⁴

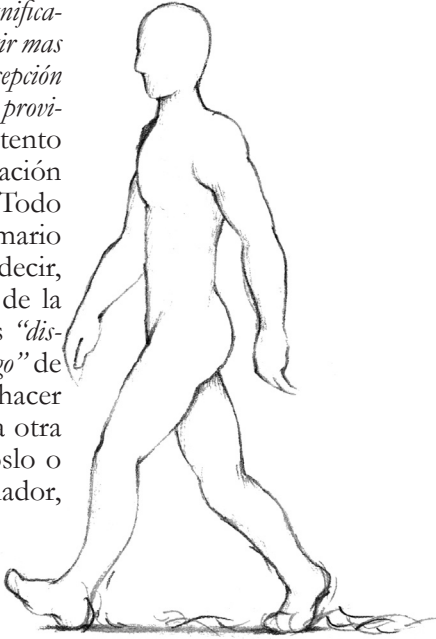


El afán por la determinación de aquel orden “nuevo” se puede resumir en las palabras del célebre científico Galileo Galilei siendo estas del siguiente tenor: “Todo se puede medir, y lo que no, hazlo medible” (?). Así, “frente a la infinita riqueza del mundo material, -nos dice Sabato- los fundadores de la ciencia positiva seleccionaron los atributos cuantificables: la masa, el peso, la forma geométrica, la posición, la velocidad. Y llegaron al convencimiento de que ‘la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos’, cuando lo que estaba escrito en caracteres matemáticos no era la

¹⁴Ob. cit. BOTERO URIBE, pág. 373 vol. I. “¿Han notado ustedes que los más refinados derramadores de sangre casi siempre han sido los caballeros más civilizados, en comparación con los cuales todos los Atilas y Stenka Razins no han sido sino niños de pecho?” DOSTOYEVSKI (1991: 39). O como diría Onetti en boca de uno de sus personajes para quien “era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas.(...) a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados. Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón.” ONETTI (1985b: 14)

*naturaleza sino... la estructura matemática de la naturaleza. Perogrullada tan ingeniosa como la de afirmar que el esqueleto de los animales tiene siempre caracteres esqueléticos.”*¹⁵ Sin comentarios.

Era necesario una “nueva” explicación del orden y el sentido de la realidad, del mundo. El proceso histórico entraba en escena, de la mano de otra casi mágica palabra: la dialéctica; con acepción renovada y vigorosa claro está. Los teóricos de la época moderna al apelar y postular un nuevo sentido que diese orden y razón a los acontecimientos y a todo cuanto ocurría pensaron estar haciendo algo radicalmente diferente, pero en el fondo de la cuestión el terreno de sus divagaciones compartían algo esencial con las preocupaciones de la teología. Si se apela a un principio, fuente, generador y dinamizador absoluto¹⁶ de todo cuanto existe no se está haciendo otra cosa más que llamar a Dios de otra forma. *“Atribuir al proceso histórico una significación, incluso si se le hace surgir de una lógica inmanente al devenir, es admitir mas o menos explícitamente una forma de providencia (...) Pasar de una concepción teológica o metafísica al materialismo histórico es simplemente cambiar de providencialismo”.*¹⁷ La dialéctica, por otra parte, vendría a ser el sustento de dicho sentido. Con su papel esclarecedor -todo tenía explicación ahora- nada habría de sustraerse al “desenvolvimiento dialéctico”. Todo proceso en su “devenir dialéctico”, de lo menos a lo más, de lo primario y elemental a la complejidad del todo (de la “certeza sensible”, es decir, la “realidad vulgar” a las “ideas eternas” al “reino del pensamiento”, de la “temporalidad terrenal”, de los “instintos naturales y las pasiones” a las “disposiciones generales” a las abstracciones), no existe mas que un “juego” de reciprocidad tensionante de contrarios que no harán ni podrán hacer otra cosa mas que conducirnos -al superarse constantemente- a otra cosa que no sea la misma verdad, pues todo tiende -querámoslo o no- al “espíritu absoluto” o, lo que para otros fue mucho más revelador, al “comunismo”.



¹⁵ Ob. cit. SABATO, pág. 176. O como diría Castoriadis: “El mundo se presta indefinidamente a organizaciones ensidicas; pero el mundo no se agota en estas organizaciones.” Ver Castoriadis (1997: 219)

¹⁶ “Si este Absoluto es el proceso histórico, entonces la filosofía laicista de la historia asume sencillamente la tarea de la teología...” KOLAKOVSKY (1970: 292). Ver su ilustrativo ensayo: *El sacerdote y el bufón. Sobre la herencia teológica en el pensamiento contemporáneo*

¹⁷ CIORAN (1991: 17). Ver su “Ensayo sobre el pensamiento reaccionario.”

Que se reconozca el movimiento es quizá lo más lejos que se habría podido llegar, pero tener la firme intención y convencimiento de saber la dirección de ese movimiento es ya una pretensión bastante cuestionable. *“El proceso histórico es un constructo, es una construcción intelectual”*¹⁸, nunca en sí mismo; no hay sentido tal, no esta allí esperando que ingeniosos, intrépidos e ilustres personajes rasguen el velo que lo ha cubierto desde la misma aparición del hombre. *“Todo esto es una ingenuidad filosófica que proviene de atribuir a la naturaleza una estructura dialéctica que en verdad es nuestra, propia de nuestra mente, de nuestra incapacidad para juzgar una realidad moviente con conceptos estáticos. La realidad no es onda, ni corpúsculo, ni síntesis onda-corpúsculo, todo esto es mero aparato conceptual, un intento humano para captar una realidad dinámica mediante un sistema de conceptos estáticos. La aplicación violenta, unánime, de un credo racionalista ha producido así una de las mas singulares paradojas de nuestro tiempo: el culto irracional de la razón.”*¹⁹

El hondo proceder religioso de las concepciones ideológicas que sustentan el mundo moderno, es sólo eso: modernas formas de creencia, de fe, pues en estas se reintroduce la religión que con tanto ahínco pretendían combatir. *“El programa de la modernidad está construido como una aporía: fe en la ciencia, en la ratio.”*²⁰

En últimas, lo que se ha intentado demostrar con todo lo que hasta aquí se ha dicho, con mas o menos éxito, es que *“no sólo para con Dios se conduce uno religiosamente y como creyente obra”*, sino que *“se puede ser igualmente creyente y religioso frente a otras ideas.”*²¹ Donde su versatilidad no puede menos que asombrar: Estado, ley, ciencia, razón, etc., etc., etc... ¿Cómo referirnos al comportamiento frente a una de las más extrañas y problemáticas de una de estas “ideas”, manifiesta en la memorable revolución francesa?, esto es: El Hombre (con su imponente mayúscula, como todas las demás), ese concepto, esa esencia a la que debe tender todo lo humano. No se tuvo mayor escrúpulo en cortarles la cabeza a los hombres en nombre del Hombre. Con mayor refinamiento (único progreso en la historia) que la inquisición, pero igual de oscura, se erigieron nuevos principios, o,

¹⁸ Ob. cit. BOTERO URIBE, pág. 67

¹⁹ Ob. cit. SABATO, pág. 224. “La negación dialéctica no existe entre realidades, sino entre definiciones. La síntesis en que la relación se resuelve no es un estado real, sino verbal. El propósito del discurso mueve el proceso dialéctico. Su arbitrariedad asegura su éxito. Siendo posible, en efecto, definir cualquier cosa como contraria a cualquier otra, siendo también posible abstraer un atributo cualquiera de una cosa para oponerlo a sus otros atributos, o a los atributos igualmente abstractos de otra cosa, siendo posible, en fin, contraponer en el tiempo toda cosa a sí misma, la dialéctica es el más ingenioso instrumento para extraer de la realidad el esquema que escondimos previamente en ella.” GÓMEZ DÁVILA (1977: 33)

²⁰ Ob. cit. BOTERO URIBE, pág. 266 vol. I

²¹ Ob. cit. STIRNER, pág. 151 vol I. (Las cursivas son mías) “...las más recientes rebeliones contra Dios no son ellas mismas sino (...) insurrecciones teológicas.” Ídem, pág. 41. En otras palabras: “...los ateos tienen sus santos, los blasfemos levantan capillas.” Ob. cit. KOLAKOVSKY, pág. 315

mejor dicho, derechos, tan sagrados como los antiguos. *¿Habría de importar ello acaso?* ¡Eran los dignos del nuevo Hombre! Y así, la guillotina terminaría por ser sirviente fiel e incuestionable de la libertad y la igualdad.²²

El hecho de que se ponga en evidencia la particularidad del acontecer moderno en la denuncia del carácter religioso que lo sustenta no deja por fuera cierta ambigüedad, la que antes de ser “*negativa*” se nos muestra como el interregno (acaso donde tiene lugar el arte), donde aguardan quizá las mas amplias posibilidades, que no resultan del todo simples, claro está, exigiendo de antemano un tratamiento mucho mas prudente, requerimiento de todo lo que es profundo. En otros términos, *¿cómo no entender a Kierkegaard, a Pascal?, ¿Cómo ignorar al poeta?* Por otra parte, el talante de dicha crítica implica no sólo la denuncia del entusiasmo religioso para con las ideas y el pensamiento, sino también la “*transfiguración*” - por decirlo de alguna manera- a la que están destinadas aquellas hacia “*lo sagrado*”. Pero, *¿es que no quería santificar acaso sobre la tierra, el poeta con su canto?, ¿no intentaba “reparar cantando en las huellas de los dioses huidos”?*²³ *única tarea posible de quien asiste a un espectáculo dramático que encuentra espectadores sólo en tiempos aciagos?* Volvemos pues a la cuestión de la sensatez y no queda más que hacernos un par de preguntas: *¿ha obtenido el hombre una mayor y real ventaja al “conocer” los “designios celestiales”?* *¿Qué avance o mejoría supone el haber ocupado el lugar de “Dios”?* Quizá lo más palpable y evidente ha sido el fortalecimiento de la más soberbia de las actitudes: de su “*única voluntad de conquista*”.²⁴ Nunca antes la palabra aventura se había teñido de una connotación tan literal y a la vez nefasta. “*El infinito, que designaba la suma de los poderes y bondades de Dios, se había hecho accesible en el mundo secularizado. Aquí designaba no sólo lo insondable y lo lejano, sino una grande y arriesgada aventura. Era una aventura soberbia en el doble sentido de la palabra, porque el nuevo Colón no conocía el mapa de su expedición. Iba trazándolo con cada paso que daba.*”²⁵

Hoy, tal vez, la consecuencia más visible de tan singular proceder se manifieste

²² Ob. cit. STIRNER, pág. 84 vol. I

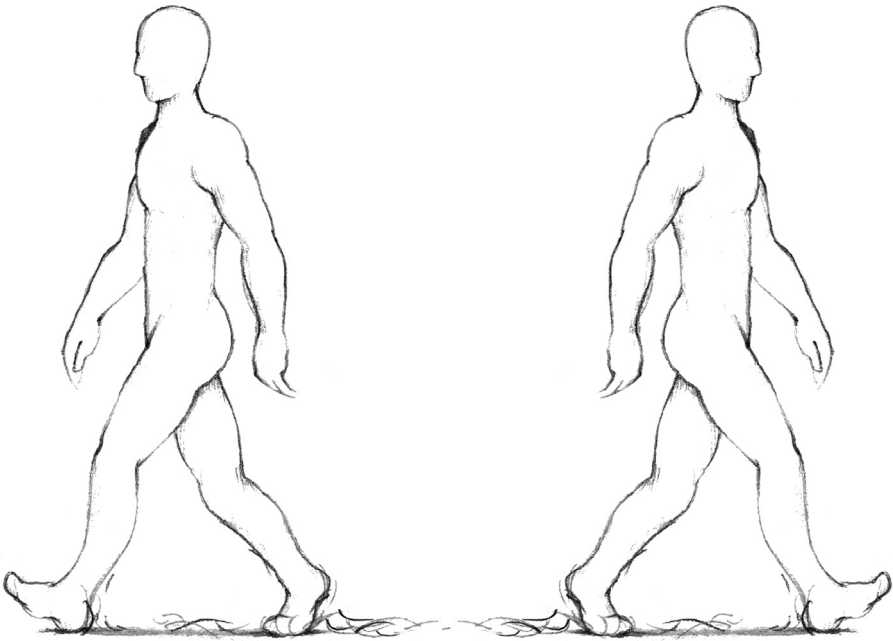
²³ Ob. cit. HEIDEGGER, pág. 263

²⁴ “El hombre está dando el salto para lanzarse a la totalidad de la tierra y de su atmósfera, para hacerse con el oculto imperio de la naturaleza en forma de fuerzas y para someter a los planes y órdenes de un gobierno terreno la marcha de la historia. El mismo hombre que se rebela, no está en condiciones de decir lisamente que ‘es’, decir que es esto que ‘es’ una cosa. El todo de lo existente es un objeto de una única voluntad de conquista. (...) ¿Qué mortal es capaz de calcular todo el abismo de esta confusión? Es posible cerrar los ojos ante este abismo. Es posible levantar una ilusión tras otra. Pero el abismo no retrocede.” Ídem. Pág. 307

²⁵ Ob. cit. GUTIÉRREZ GIRARDOT pág. 74

en la creciente “*preocupación*” por la condición de lo ambiental, frente a la deprecación y evidente contaminación de absolutamente todo. Saliendo a flote una más de las ya mencionadas paradojas, a saber: el muy cercano réquiem para toda ideología. No por falta de ingenio, y aun muchos todavía no experimentan un agotamiento espiritual para ocuparse de tan particular tarea, sino por algo mucho más simple: cuando el aire se torne irrespirable o, cuando el agua sea todo menos eso: agua. Privad de agua a quien sea, y en lo último que ocupará su tiempo, será en especular sobre el verdadero orden del mundo y de las cosas, sólo allí advertirá -límite fatal- que todas esas “*impresionantes*” construcciones del “*pensamiento*”, muchas de ellas traspoladas a ideología, no son mas que ejercicio secundario, es decir, pertenecen a la impostura: terreno de lo sin importancia. Alguien carente de ironía, aunque no del todo, habrá ya advertido suficiente material para reseñar la fecunda relación del agua con la ideología.

Es una ingenuidad pensar que la tragedia se manifieste en el hecho de haber consolidado su pretendido orden racional, no. Nunca se llegó ni se llegará a semejante estadio de esclerosis. Es tan sólo suficiente que se le anhele, se le añore, se le desee y en esa medida encauzar todos los esfuerzos en concretarla para que la tragedia se consuma. El propósito tiene implícito el drama. Jamás se alcanzó ni se podrá alcanzar una “*pureza racionalista*”. La mano que nos ha ofrecido la razón está exangüe, es fría y entiende muy poco de la vida. Es lo que nos quiso decir



Heidegger cuando escribió que “*El pensar sólo empieza cuando nos enteramos de que la razón -siglos ha exaltada- es la mas porfiada enemiga del pensar.*”²⁶ Que es lo mismo, aunque en un tono diferente, dejaría escrito en uno de sus grabados el pintor español Goya: “*La razón pare monstruos*”.

r

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTERO URIBE, Darío. *El poder de la filosofía y la filosofía del poder II VOL.* Unibiblos 2ª ed. Universidad Nacional. Bogotá, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *Ontología de la creación.* Ensayo & Error. Bogotá, 1997.

CIORAN, E. M. *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos.* Coedición Tercer Mundo-Montesinos. Bogotá, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela.* Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2004.

DOSTOYEVSKI, F. M. *Apuntes del subsuelo.* Alianza. Madrid, 1991.

GÓMEZ DÁVILA, Nicolás. *Escolios a un texto implícito I.* Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales.* FCE 2ª ed. Bogotá, 1987.

HEIDEGGER, Martín. *Sendas perdidas.* Losada 2ª ed. Buenos Aires, 1969.

KOLAKOVSKY, Leszek. *El hombre sin alternativa.* Alianza. Madrid, 1970.

LANDER, Edgardo. (Compilador) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* CLACSO 1ª ed. Buenos Aires, 2003.

ONETTI, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento.* Seix Barral. Bogotá, 1985.

OSPINA, William. *Es tarde para el hombre.* Norma. Bogotá, 1994.

SABATO, Ernesto. *Obras. Ensayos.* Losada. Buenos Aires. 1970.

STIRNER, Max. *El único y su propiedad II VOL.* Orbis. Barcelona, 1985.

²⁶Ob. cit. HEIDEGGER, pág. 221



Heráclito y la alegría del devenir

Por: Javier Bernardo Espinel Méndez
 Docente Departamento de Filosofía
 Universidad del Cauca

El presente trabajo es un ejercicio en torno a Heráclito y la idea del devenir, entendida como el acaecer del proceso transformador que subyace en todas las cosas. Se trata de una idea trágica en el sentido que celebra lo complejo y problemático del existir, por ende está lejos de asumirse como una idea pesimista. El escrito comprende un discurrir que señala la importancia del devenir en la materia, la vida, y la cultura. El corpus del trabajo está integrado por los siguientes apartados: El primero considera al devenir como celebración en la vida y la materia. El segundo apartado pone en la superficie algunos aspectos importantes para la tradición occidental alrededor del debate entre las ideas del ser y el devenir, a partir del pensar de Parménides y Heráclito. El tercer y último momento asume la relación de la cultura con el devenir.

LA CELEBRACIÓN DEL DEVENIR EN LA VIDA Y LA MATERIA

En el ámbito del devenir se asume la existencia en su complejidad problemática, la lucha es un espectáculo que la vida no deja de entregar como donación, lo bello y difícil de la existencia se conjugan en el desenvolvimiento de las formas. El devenir no admite el juicio moral sobre la materia, todo lo que sucede está justificado en virtud de la vida. A partir de este derrotero no cabe injusticia alguna en el discurrir de la existencia. Todas las cosas acaecen participando activamente del movimiento, podemos decir con Heráclito que la idea del devenir corresponde entrañablemente a la manera cómo se conduce la vida, en consecuencia no es una idea fantasmática, no intenta enmascarar la existencia, ocultarla o ir más allá de ésta mediante un trascendentalismo abstracto.

La ilustración del río dice que el devenir es un asunto de este mundo, aquí reside la importancia de Heráclito, contrario a cualquier trascendentalismo fundó alrededor del insaciable fluir el acontecimiento inmanente de la idea que nos atañe. Esta idea es semejante al árbol que aferra sus raíces a la tierra ¹. Siglos más tarde

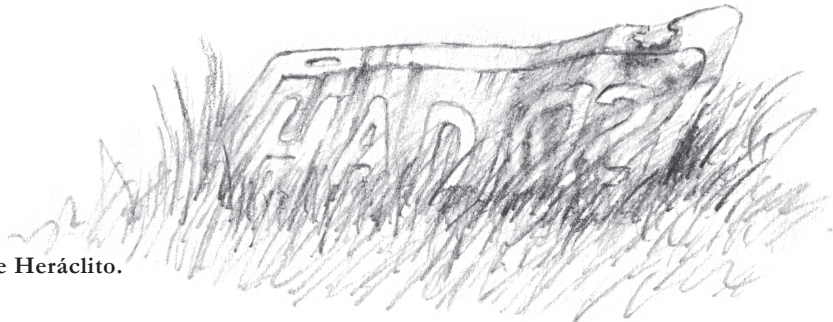
¹ En torno al devenir y el eterno retorno señala Nietzsche: “La doctrina del <eterno retorno>, es decir, el ciclo incondicional, infinitamente repetido, de todas las cosas - esta doctrina de Zaratustra podría, en definitiva, haber sido enseñada también por Heráclito. Al menos la Estoa, que ha heredado de Heráclito casi todas sus ideas fundamentales, conserva huellas de la misma -”. NIETZSCHE. Federico. *Ecce homo*. Madrid. Editorial Alianza. 1979, p.71.

Nietzsche va a asumir el devenir como una idea admirable, donde encuentra un sentido humano demasiado humano. En dicha idea hay una concepción cuya alegría es celebrar afirmativamente lo más extraño y duro que sucede en el discurrir de la vida del hombre.

La idea del devenir entraña con la vida, esta concepción a la manera como Heráclito la comprende, no es una abstracción que se sustrae de la existencia, es más bien la manifestación de ésta, es decir que considera el devenir como expresión del flujo de la vida. Asistimos con esta idea al movimiento transformador que subyace en todas las cosas. Nada permanece en reposo, lo que parece ser es una apariencia de las cosas, la esencia de éstas reside en el obrar.

Si la esencia de las cosas compromete este antecedente la idea del devenir no sería una atribución que se le confiere a los cuerpos desde la exterioridad, a saber, una idea fantasmática que surge como condición incorporeal de lo existente, dicho de otra forma, la idea del devenir no es un atributo que se le impone a las cosas desde afuera. En el momento histórico en el cual Heráclito anunció esta idea, el conocimiento del universo micro de la materia no gozaba de las pruebas empíricas de otras épocas, donde los artificios de la inventiva humana permitieron explorar el ámbito de las dimensiones más pequeñas de la composición de los cuerpos. Los avances de la exploración del universo micro dan la razón a la idea del devenir, como desenvolvimiento que subyace en la materia en una renovación que no cesa de suceder.

Al afirmar que la idea del devenir no es un atributo incorporeal estamos señalando la correspondencia de las cosas (en tanto cuerpos cuya constitución física no es estática) con el fluir como el motivo primordial. En este orden de ideas, el devenir es una manifestación de la materia y como consecuencia de ello una condición esencial de los cuerpos. Heráclito no se sustrajo de la realidad en una especie de *cogito* para anunciar el devenir, si el asunto hubiera ocurrido de esta manera, tal idea como la concibe este filósofo de la antigüedad no tendría lugar como suceso entrañable de todas las cosas. El conocido anuncio: “No nos bañamos dos veces en el mismo río”² es un acontecimiento del cual este filósofo fue testigo en su propia corporeidad.



² Fragmento 91 de Heráclito.

No es la destrucción de la materia lo que sucede en el trasegar del devenir, es el cambio el motivo esencial y con éste se lleva a cabo una renovación constante. La materia se renueva y a pesar que sigue siendo en sí misma, la renovación la hace diferente. El río es el mismo río y sin embargo es otro gracias a su actividad, Heráclito señala: “*Entramos y no entramos en el mismo río, somos y no somos*”.³ A simple vista el anuncio parece caer en una contradicción, un atentado que desdibuja los cánones de la lógica del pensar. Heráclito no está afirmando que una cosa existe y no existe a la vez, parece que este fue el punto de vista desde el cual lo observó Aristóteles,⁴ el asunto reside en que una cosa - como bien anota Platón⁵ en *el Sofista* - participa de lo que es y de aquello que no es, en tanto participa de lo diferente en relación con las otras cosas.

El desenvolvimiento de este acontecer del flujo sucede en la corporeidad del hombre como un testigo presencial que entraña la experiencia del ir y venir de su existencia. El cuerpo como integridad se ve abocado al fluir de la temporalidad, y el advenimiento de sus formas que cambian constantemente manifiestan la presencia de una renovación insaciable. El asunto del prejuicio en torno al cambio corporal es del orden moralizante, motivo por el que no se asume esta renovación de las formas, más bien condenamos el proceder de la vida en un desprecio al cuerpo cuando alcanza su etapa cumbre en la madurez avanzada, a saber, la vejez. El hombre participa del devenir en el tránsito de sus metamorfosis, aunque no asuma esta idea. Cierta es la afirmación de Nietzsche al respecto:

*“El devenir único y eterno, la radical inconsistencia de todo lo real, como enseñaba Heráclito, es una idea terrible y perturbadora y emparentada inmediatamente en sus efectos con la sensación que experimentaría un hombre durante un temblor de tierra: la desconfianza en la firmeza del suelo. Es necesaria una fuerza prodigiosa para convertir esta sensación en su contraria, en el entusiasmo sublime y beatificador”.*⁶

Heráclito anuncia el combate como el corazón del devenir, la materia está en una lucha en la cual se da un fluir armónico donde las oposiciones de las fuerzas que la componen entran en una relación recíproca, en dicho fluir hay armonía como movimiento y éste puede asemejarse a la música, igual sucede en la materia. Lo anterior implica que en la lucha de los opuestos Heráclito no vea injusticia alguna.

³ Fragmento 49 de HERÁCLITO.

⁴ Nietzsche, afirma que Aristóteles considera a Heráclito como aquel cuya forma de pensar atenta contra la lógica, en consecuencia lo emplaza ante el tribunal de la razón como culpable del más atroz delito, el delito contra el principio de contradicción. Ver, NIETZSCHE. Federico *Estudios sobre Grecia*. Madrid. Editorial Aguilar. 1968, p. 162.

⁵ PLATÓN. *Diálogos* Tomo V. Madrid. Editorial Gredos. 1978.

⁶ NIETZSCHE, Federico. *Estudios sobre Grecia*, p. 164.

“Ante su ardiente mirada, no queda ni una sola gota de injusticia en el mundo que se expande a su alrededor; incluso Heráclito superará aquella dificultad cardinal cómo es posible que el fuego puro pueda adoptar formas tan impuras- mediante una metáfora sublime. Un regenerarse y un perecer, un construir y destruir, sin justificación moral alguna, sumidos en eterna e intacta inocencia, sólo caben en este mundo en el juego del artista y en el del niño”.⁷

Lo dicho hasta aquí afirma que el devenir es un fluir donde el combate hace posible el cambio como renovación constante. A cada instante sucede un cambio en todas las cosas. En esta dirección hemos de señalar uno de los motivos esenciales del eterno fluir, a saber, la redención. La materia se redime a sí misma en el movimiento, en este sentido la idea del devenir se opone radicalmente a aquello considerado desde el punto de vista de la permanencia, es decir a lo que está en reposo absoluto.

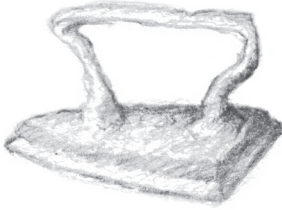
ALGUNOS ASPECTOS DEL DEBATE ENTRE LAS IDEAS DEL DEVENIR Y EL SER.

Uno de los debates importantes en la tradición filosófica antes de Platón y Aristóteles, comprende la idea del ser en pugna con la idea del devenir. No es el interés de estas líneas entrar a considerar los pormenores de este debate, sin embargo no estamos impedidos para señalar algunos aspectos que manifiestan asuntos problemáticos.

Empecemos diciendo, que la concepción del ser en un pensador como Parménides resulta bien compleja en su poema, donde anuncia el *ser* de lo *ente* como fundamento inmóvil, el cual sostiene todas las cosas para que éstas lleguen a *ser*. El *ser*, desde este punto de vista es considerado como el fundamento de lo real, entendido en el lenguaje de este pensador como lo *ente*, en otras palabras lo que existe. A este fundamento le corresponde permanecer, de no darse esta condición las cosas no existirían. El asunto que reviste una gran importancia, comprende que la tesis de Parménides parece caer en un radicalismo frente al movimiento, entendido como la idea del devenir como atribución esencial a todas las cosas. En su poema se hace patente que hay en las cosas un fundamento el cual las sostiene como absoluta permanencia, en consecuencia el fundamento de la realidad afirma, es inmóvil, al respecto señala:

⁷ FEDERICO, Nietzsche. *Estudios sobre Grecia*, p. 68.

“Él mismo es, en lo mismo permanece
y por sí mismo el Ente se sustenta;
de esta manera
firme en sí se mantiene,
que la Necesidad forzada no lo suelta
y en vínculos de límite
lo guarda circundándolo.
Por lo cual no es al Ente permitido
Ser indefinido;
que no es de algo indigente,
que si lo fuera
de todo careciera”.⁸



El poema no permite vislumbrar cuál es la posición en sentido estricto de este filósofo frente al movimiento, lo cierto es que Parménides no asume que el fundamento de lo real suceda en la actividad del acaecer del movimiento, esto implicaría el cambio y como consecuencia las cosas no serían; dicho brevemente, sólo la permanencia del fundamento garantiza lo real. Visto el asunto de esta manera la esencia de lo *ente* (lo real) no admite movilidad alguna.

Vale anotar que el ente es una totalidad que acoge todas las cosas, Parménides asume que en la experiencia el hombre no alcanza lo esencial, es decir la verdad de lo real. En ésta dirección, al entender el *ser* de lo *ente* como inmovilidad plena, se abstrae del ámbito de la experiencia para configurar un pensamiento trascendente, el cual puede considerarse como metafísico.

Aclaremos que no estamos intentando poner en cuestión a este pensador cuyo aporte en torno a la idea del ser va a jugar un papel fundamental en la tradición filosófica. Precisamente, es tal la importancia de esta idea que un pensador como Heidegger retoma el asunto para anunciar que la pregunta por el *ser* es lo esencial de la filosofía, su obra *Ser y Tiempo* constituye desde este derrotero la posibilidad de plantearse concretamente la pregunta. En su propósito llegó a fundamentar una ontología del *ser* que resulta de una importancia capital para nuestro momento histórico, en razón de entrañar la relación del hombre con su esencia en el desenvolvimiento de la vida, como siendo él quien asume su existir de un modo auténtico.

⁸ GARCÍA BACCA, Juan David. *Los Presocráticos*. México. Fondo de Cultura Económica. 1982, p. 44.

El asunto a partir del cual tomamos cierta distancia con respecto a Parménides, obedece al ámbito interpretativo a que dio lugar su idea del ser,⁹ en la medida que se la asume como una existencia plenamente alcanzada, lo que *es* sin comienzo ni fin en tanto permanencia absoluta. Las consecuencias de estos atributos que se le confieren al *ser* del *ente* dieron lugar a una cosmovisión del mundo fundada en un soporte teológico-optimista en la tradición occidental, cuyo desenvolvimiento se hace patente en el Judeo-Cristianismo. Lo que queremos señalar no atañe directamente a Parménides, más bien a la elaboración interpretativa que desencadenó su posición ciertamente radical de conferirle al *ser* de lo *ente* la imposibilidad del cambio.

Ahora bien, sobre la base de estos atributos trascendentales se configura una forma de ver y asumir la existencia. La creencia en un Dios eterno, único, in-engendrado, no es gratuita, obedece a un pensar que fue preparando el advenimiento de esta concepción teleológica del mundo, en la cual se anuncia el principio y fin de la creación sustentada en el texto bíblico del *Génesis* al *Apocalipsis*. Lo anterior, constituye un suelo optimista donde el origen del hombre y todo aquello que lo acoge, tienen un comienzo justificado en la voluntad divina de un ente supremo, de quien se cree dependen todas las cosas.



Asistimos al desenlace de una tradición que asume la certidumbre en la superioridad de un ser divino, como un signo de reposo donde anclar las incertidumbres de la existencia, a tenor de suponer que nada sucede por fuera de su voluntad. La idea del ser nutre esta visión teológica - optimista de la existencia, el hombre adquiere un antecedente explicativo que intenta menguar las incertidumbres de una reali-

dad que se muestra en su voluptuosidad inquietante. La idea del *ser* se convierte en un ámbito donde tiene lugar el enmascaramiento de una realidad cuya manifestación se muestra en la celebración de la lucha, el cambio y la redención de todas las cosas. Alrededor de la idea del *ser* se configura una concepción donde el propósito constituye la posibilidad de tender a reconciliar el asunto problemático de la vida.

Afirmamos anteriormente que entre las ideas del ser y el devenir hay un carácter antitético, esto en atención a la radical diferencia respecto de la visión existencial que se desprende de cada una en particular. El camino recorrido hasta aquí, nos permite considerar que esta diferencia radical entre el ser y el devenir se hace patente a través del sentido trágico de la existencia, desenvolvimiento en el cual es inherente la idea del devenir como suceso renovador, y donde no tiene lugar un proyecto teleológico, pues el hombre en esta condición asume la realidad sin el atenuante moral, para reconocerse vinculado al movimiento incesante del nacimiento y la muerte, como sucesos primordiales de la existencia.

El asunto admirable de la idea del devenir reside en asumir plenamente que nada permanece, lo cual no quiere decir que el devenir se realice como un fluir caótico. Todo sucede con arreglo a un juego armónico donde las contradicciones de las fuerzas que entran en confrontación en la materia, alcanzan el equilibrio de las formas. No son las cosas lo que vemos como permanencia, lo que parece *ser*, es el acontecimiento sublime de la lucha que alcanza en un momento dado el equilibrio de la materia, para luego continuar el eterno fluir. Nietzsche, siguiendo a Heráclito, afirma:

*“No un instinto de delincuencia, sino el siempre renaciente instinto del juego, es lo que llama nuevos mundos a la vida. El niño llega un momento en que tira el juguete; pero de nuevo le recoge, y prosigue sus juegos con inocente inconstancia. Pero siempre que construye, lo hace según ciertas reglas y con un orden interior”.*¹⁰

Asumir el devenir, amerita una salud admirable para afrontar la vida en sus diversos acontecimientos con una mirada libre de predeterminaciones absolutas. Si la realidad que acoge todas las cosas fluye constantemente como una condición esencial, hemos de señalar la diferencia radical entre el devenir y la idea del ser en Heráclito y Parménides respectivamente. El devenir no es como ya afirmamos una

⁹ Nietzsche considera que el fluir de las cosas tiene que ver con la alegría dionisiaca de la celebración de la vida, en este sentido se opone a aquello considerado como absoluto, tal es el caso de la idea del ser. Al respecto afirma: “La afirmación del fluir y del aniquilar que es lo decisivo en la filosofía dionisiaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el devenir, el rechazo radical incluso del mismo concepto < ser > – en esto tengo que reconocer, bajo cualquier circunstancia lo más afín a mí entre lo que hasta ahora se ha pensado”. NIETZSCHE. *Ecce homo*, p. 70, 71.

¹⁰ NIETZSCHE. Federico. *Estudios sobre Grecia*, p. 172.

abstracción incorporal, en consecuencia asumir ésta idea por parte del hombre es afirmarse como siendo él mismo parte del fluir de todas las cosas, y ello amerita una transmutación de los valores hasta ahora acordados en la tradición occidental.

EL DEVENIR Y SU MANIFESTACIÓN EN LA CULTURA

Los valores con los cuales es determinada la existencia del animal humano se comprenden como un producto cultural, y a partir de este derrotero es pertinente preguntarnos por el ámbito de la cultura y su relación con el devenir. Lo anterior compromete vislumbrar la importancia de la artificialidad de la cultura, como un mundo construido por el hombre, y en el cual exterioriza en sus productos materiales y simbólicos la necesidad de sobrevivir tanto física como espiritualmente.

Ciertamente la cultura constituye una elaboración asombrosa, y el proceso por medio del cual ha sido posible, manifiesta el protagonismo del animal humano. La cultura engloba la totalidad de la función del hombre en los ámbitos material y simbólico. En la dirección material, encontramos el desenvolvimiento empírico de este hacer humano: las herramientas, la técnica, la vivienda, el vestuario, en suma todo producto material donde la mano del hombre ha llevado a cabo una mediación frente a la realidad que lo circunda. Por otro lado, la cultura es simbólica como suceso inmaterial, de éste ámbito hacen parte: las creencias, las normas, los valores como expresiones que poseen un significado importante para el hombre. La cultura es una construcción donde el animal humano recrea su existencia, y enfrenta la naturaleza para transformarla en beneficio propio. Los productos de ésta constituyen el desenvolvimiento de todo un proceso largo y complejo: la ciencia, el arte, la religión, la economía, las ideologías, en fin. La cultura congrega alrededor suyo el universo del accionar humano.

Afirmamos anteriormente que el devenir acaece en la existencia de todas las cosas y que involucra al hombre como siendo parte del eterno fluir. La cultura por su parte también corresponde con el desenvolvimiento del devenir, es decir, que el río donde nada permanece es una condición que le atañe a la cultura. Para llevar a cabo la cercanía del ámbito cultural con el devenir, es necesario señalar uno de los fenómenos fundamentales en este universo elaborado por el hombre, a saber, el cambio. El mundo de la cultura es un proceso en movimiento y la historia manifiesta ser testigo de este desenlace complejo.

El movimiento de la cultura es entendido como auto-elaboración del hombre, la vitalidad de ésta consiste en el acaecer de la renovación. Las diversas manifestaciones materiales y simbólicas que integran este universo artificial de la humanidad, demuestran que no se trata de un proyecto estático.

Uno de aquellos cambios puede ser comprendido, a partir de la visión que le corresponde a la humanidad antes de Copérnico. Se afirmaba anteriormente que la tierra era el centro del universo y que ésta permanecía inmóvil, por ende los demás astros giraban en torno suyo, tal concepción llegó a configurar una visión existencial donde el hombre se comprendía a sí mismo centro de la creación. Como es sabido se demostró que la tierra es un astro dinámico, gira sobre su propio eje y obedece a un movimiento de traslación alrededor del sol. Lo anterior, trajo consigo un cambio en la cosmovisión con el advenimiento de la explicación mecánica de los fenómenos, y ello produjo una ruptura que permitió la posibilidad del hombre de aventurarse a investigar sobre la base de comprender que tenía ante sí fenómenos naturales, y no acontecimientos determinados por una voluntad divina. El cambio al cual está expuesta la cultura manifiesta por todas partes la antítesis respecto a lo inmóvil, a la permanencia absoluta.

El devenir sucede en la cultura, pero esto no quiere decir que se lo asuma como tal, por el contrario el hombre tiende a anclar las incertidumbres de la existencia y configurar versiones donde establecer un piso seguro. Asumir el devenir resulta problemático para una visión existencial basada en un proyecto teleológico, como le corresponde a la tradición occidental. El hombre huye de una realidad que no le garantiza reposo, motivo por el cual se crea ficciones para detener el fluir de este río de la existencia.

El devenir no admite condiciones deterministas, por ende no pocos enemigos ha ganado, pues al hombre que no posee como condición de la vida una actitud trágica,¹¹ no le son soportables los acontecimientos problemáticos que desfilan ante sus ojos, y huye en pos de artificios e ideales que le permitan detener la realidad inquietante de la existencia. La condena moral es el escudo contra el incesante ir y venir

¹¹ Es menester señalar que estamos lejos del intento de querer evocar para el hombre del momento histórico del presente una condición trágica de la existencia. El asunto ha comprendido más bien el ejercicio de poner en la superficie algunas motivaciones por la cuales no es soportable una idea como el devenir.



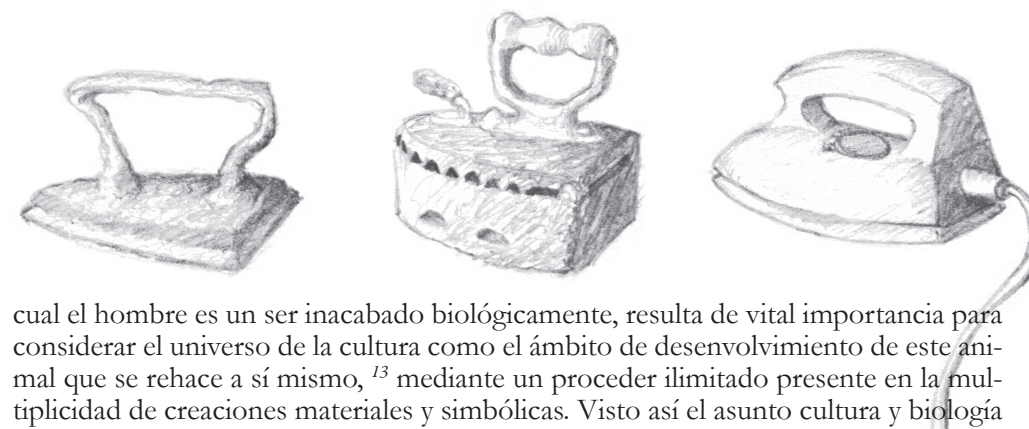
de las cosas, el intento es silenciar los misterios e incertidumbres que constituyen lo esencial de la vida. El asunto que compromete una posición antitética al respecto, obedece a la ilusión de la fe en la gramática. En el lenguaje se puede llegar a atribuirle a la existencia transformaciones incorpóreas,¹² esto es, configurar atributos que en estricto no son inherentes a las cosas, se trata de estados fantasmáticos que se asumen como ciertos. De esta manera, en un ámbito como las creencias religiosas vemos una posición radical frente al devenir, en virtud de mantener en vigencia valores absolutos entendidos bajo la premisa de una permanencia inconvencible. Lo anterior se logra sobre la base de una profunda fe en el lenguaje, el hombre encuentra conveniente proclamar como verdades irrefutables las ficciones que configura para hacer menos problemática la existencia.

Al anunciar el devenir como una condición trágica decimos que se trata de una actitud existencial donde se asume que nada permanece. El hombre hace parte del eterno fluir de todas las cosas, esto resulta terrible para un animal capaz de hacer conciencia del asunto problemático de la vida. Aclaremos que el devenir no es una actitud pesimista, por el contrario obedece a un profundo sentimiento de vida donde lo complejo y armónico de la existencia son asumidos con igual valoración. Cuando afirmamos que el devenir sucede en la cultura estamos señalando que la esencia de ésta consiste en un proceso transformador, en otras palabras, la cultura no permanece, deviene como siendo otra en la renovación de su fluir.

La cultura está constantemente retornando sobre sí misma, lo que nos lleva a pensar que todo intento del hombre por establecer un punto de apoyo absoluto es una pretensión que riñe contra su propia esencia, la cual es renovarse constantemente. Desde este punto de vista, la búsqueda permanente de significados no cesa de remitirse al mundo de la cultura, manifestando en la acción humana la eterna renovación de todas las obras presentes en ésta. De ello se desprende que todo intento por negar el fluir de la cultura es una manifestación que llevaría a sepultar su vitalidad. Una expresión cultural puede ser útil en determinado momento de la historia, más otro momento histórico reclama su renovación. Los valores que se forja para sí una cultura no pueden concretarse como proyectos estáticos, frente a una realidad que expresa por todas partes el río impetuoso del devenir.

Estamos afirmando que la cultura es un proceso transformador, por ende es consecuencia de una mediación. La cultura puede ser entendida como un proceso de la extensión orgánica del hombre. El punto de vista de Arnold Gehlen, según el

¹² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix señalan los atributos incorpóreos que les asignamos a los cuerpos como designaciones externas a éstos, este asunto es doble gracias a la función del lenguaje. Ver: *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia España. Editorial Pre-textos. 1997, p. 91.



cual el hombre es un ser inacabado biológicamente, resulta de vital importancia para considerar el universo de la cultura como el ámbito de desenvolvimiento de este animal que se rehace a sí mismo,¹³ mediante un proceder ilimitado presente en la multiplicidad de creaciones materiales y simbólicas. Visto así el asunto cultura y biología no están separadas, el hombre mediante su accionar produce un universo que le es propio y a la vez manifiesta la exteriorización paradójica de su naturaleza inacabada. En términos de Gehlen el hombre es asumido como sigue:

*“En efecto, recurriendo a describir lo estudiado objetivamente se puede demostrar que, en vista de su constitución biológica, el hombre no podría conservarse dentro de la naturaleza como ésta es, cruda, de primera mano; si no que debe vivir de la transformación – de la modificación práctica, efectiva – de cualquier realidad natural con la que se encuentra. Su actividad inteligente tiende a la modificación constructiva del mundo exterior, a causa de su insuficiencia orgánica. Así, por ejemplo, debe fabricar y elaborar él mismo las armas que le están negadas orgánicamente o, si se abre paso en regiones heladas, envolverse en la piel que a él no le crece”.*¹⁴

¹³ El instante del nacimiento en el hombre manifiesta el grado de dependencia de éste, su constitución orgánica requiere de cuidados, luego de un lento proceso de aprendizaje le será posible valerse por sus propios medios. La cultura se convierte así en la salvaguarda de este animal desprotegido biológicamente. La figura de la madre es por lo general el encuentro del cachorro humano con el mundo cultural donde lo social ya se hace presente

¹⁴ GEHLEN, Arnold. *Antropología Filosófica*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1993, p. 87.

Esta condición de inacabamiento biológico ilustra una realidad que no agota las posibilidades humanas, ¹⁵ antes bien le presenta otras empresas luego de creer alcanzar una meta. Esta característica que pulsa al ser humano expresa el fluir inagotable de su desenvolvimiento. En la misma dirección de Gehlen, Cornelius Castoriadis señala que: “El hombre es un animal radicalmente inepto para la vida. <<De allí>> no como <<causa>> si no como condición de lo que es, la creación de la sociedad”. ¹⁶

A partir de lo anterior, resulta problemático definir al hombre desde una inmanencia que le es inherente, es decir asumirlo en el sentido de comprenderlo como un ser cuya realización ha alcanzado su desarrollo pleno. Al tratarse de un animal incompleto desde el punto de vista biológico, la cultura se convierte en una especie de órgano más, un auxiliar que le permite el proceder de un desenvolvimiento tendiente a la búsqueda de alcanzar su plenitud, con el atenuante que ésta es un proceso ilimitado, dicho más sencillamente, la cultura es la inagotable posibilidad del hombre y atesora el destino inacabable de éste. Desde este punto de vista, el animal humano está destinado desde su propia biología al ámbito de la cultura.

Afirmamos desde la óptica del devenir que nada es, esto es, que nada permanece en términos de una inmovilidad absoluta, ahora señalamos que el devenir también sucede en la cultura en atención de un proceso inacabado donde el hombre tiende a rehacerse así mismo, en virtud de su característica de inmadurez biológica. Desde este derrotero, la cultura es un proceder en devenir donde el hombre exterioriza que se trata de un ente que no *es* en el sentido de haberse alcanzado plenamente. Entendido el asunto a partir de la tarea perpetua de la función humana, hemos de afirmar que el hombre no *es*, más bien está *siendo* y este hacerse es un ejercicio perpetuo en su proceder, en otras palabras, el hombre deviene en la búsqueda de su plenitud en el universo que constantemente elabora. Lo paradójico y a la vez admirable, comprende que este animal asombroso, no encuentra reposo en aquel universo creado como extensión de su propia biología. Trágico es el destino de este animal y frente a ello le es menester soñar y celebrar su condición en el fluir del río de su existencia.

1

¹⁵ NIETZSCHE, Federico, afirma que al hombre le fue otorgado el intelecto como un medio auxiliar para defenderse en virtud de la vida, sin esta condición el hombre desaparecería prontamente. Ver: *La verdad y la mentira en sentido extramoral*. Obras completas Tomo 5. Buenos Aires. Editorial Aguilar. 1967.

¹⁶ CASTORIADIS, Cornelius. *Ontología de la creación*. Santa fe de Bogotá. Ensayo Error Colección Pensamiento Crítico Contemporáneo. 1997, p.182

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NIETZSCHE, Federico. *La verdad y la mentira en sentido extramoral*. Editorial Aguilar. Buenos Aires 1967

“La única condición que pongo es una mesa”.
Germán Vargas Gillen

La taza de café. Estoy en Siete Cueros. Diviso el paisaje: las montañas, el rumor del río, el vuelo del pájaro, la mata sin nombre. La piedra reposa en su lugar desde hace rato. Me siento bajo un pogua que hace guardia con sus brazos rojos y robustos dando la bienvenida.

Pienso algo de pronto: el árbol, el sendero de Heidegger, su rústico banco de carpintería al borde del camino. Al frente, los tonos de los eucaliptos. Simplemente miro el paisaje pero no estoy allí. Pienso en lo que hay que leer y conservar. Pero necesito una mesa de trabajo y recuerdo mi pupitre, la madera que se utilizó para construirlo, el espaldar, el asiento... Era mi cajita de juguetes. Pongo de nuevo en las ranuras, los lápices y mis primeros colores.

Ya está. Traigo una del salón de clase... Pero no es cualquier mesa ni está en cualquier sitio, sino que es “mi” mesa y la coloco en el lugar donde se estudia, se trabaja y descansa. Pongo allí: la pera, el libro abierto del Profesor Lester, las hojas de trabajo, el computador, la taza de café. Es la huella que queda y se va haciendo.

De una u otra forma, el pupitre está en relación con la vida, con el trabajo y quiérase o no, con los distintos quehaceres del hombre con el mundo. Cuando reflexionamos sobre el pupitre y lo relacionamos, no es difícil caer en la pregunta: ¿Qué significa mi pupitre?

Al ver un pupitre, por ejemplo, recién hecho en la carpintería, éste está construido con la madera de un árbol y el mineral que se ha extraído de la tierra. Puede ser así. El carpintero ha re-unido la madera y los clavos para hacer el pupitre. Él espera las manos del niño para que juegue en él, haga sus apuntes, escriba los nombres de sus ídolos y las señas que sólo él entiende. A mi espalda un árbol cargado de mandarinas.

Por más que nos esforcemos, el pupitre no es aquél útil que alguna vez imaginamos como nuestro caballo de guerreros victoriosos que entró a Troya mientras el profesor nos guiaba. Seguramente para cada uno de nosotros es algo más.

REFLEXIÓN DE SOBRE - MESA ¿Qué significa mi pupitre?

Por: De camino al aula Textos sobre la mesa
Prof. Ángel María Sopó
Estudiante de Doctorado en Educación
Universidad Pedagógica Nacional

Trato de imaginar que sería. Cuento una historia: Un día, me encontré con Heidegger. Y toparse con Heidegger es encontrarse uno con su propio ombligo.

El ombligo ha estado siempre ahí, como el centro en donde aún estamos, donde uno comienza a hacerse; donde uno se hace.

Ese centro se va volviendo nuestro pupitre; nuestra mesa de trabajo. En esa mesa rústica están los libros y los útiles; donde se acumulan, de vez en cuando, uno que otro texto; a donde vienen los recuerdos; donde están los días y las horas.

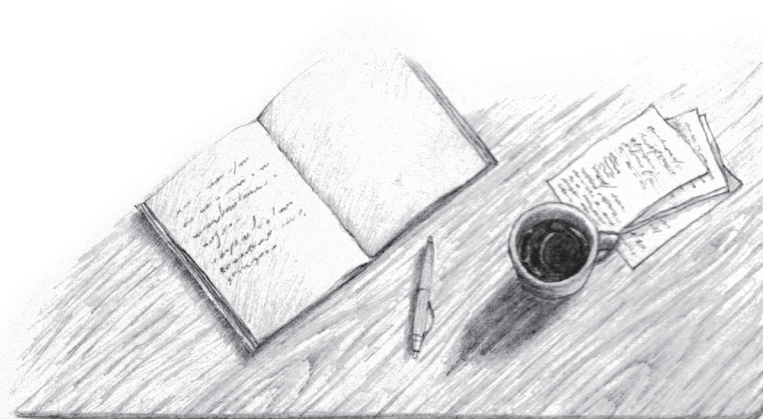
Lo que puedo decir de mi pupitre es que desde siempre fue mi mesa de trabajo, la mesa de los sueños, de los libros, la de los lugares cotidianos, la de los sitios prohibidos y, con el tiempo, llegó a ser el testigo mudo de los afanes de un día; de los amores cuyos rostros quedaron signados en su madera; del libro que descansó abierto en una página muchas horas. Quizá, *Ser y Tiempo*; quizá *Verdad y Método*. Puse allí mi mano, mi lupa, mi oído, recliné mi brazo. Estuve atento.

La mesa trae el recuerdo de las horas de estudio, del encuentro con los grandes pensadores, pero ante todo, las dificultades de la filosofía. Todo lo re-une.

Esto es mi pupitre. Pienso que era el único que no tenía afán porque sabía que la vida no es un mero pasar de las horas ni la inquietud que queda de los amores idos, sino algo más: el temple de cada día, el forjarse como buen acero, el hacerse quizá puente para los demás.

¡Cuánto trabajo soporta entonces nuestro pupitre! ¡Cuánta diligencia ha visto pasar sin que nunca haya dicho: basta ya!

Lo he visto transcurrir con el cambio de las cosas: desde el primero hasta el último, siempre él mismo; aunque materialmente no haya sido el mismo, sigue siendo el primero y el último; desde el más duro hasta el más cómodo, aquel de las horas tempranas y el de hoy; sobre el cual se inclina la cabeza para escribir estas líneas.



Es el mismo para todos: el de Benjamín en la Biblioteca Nacional de París; el de Hegel en la cátedra de la Universidad de Berlín, la mesa de Heidegger, en 'Todtnauberg', en donde escribió *Ser y Tiempo*; el de Foucault con sus arrumes de documentos y su lámpara, y el mío.

En él mismo están re-unidos todos, desde el más humilde, como el del niño de la Escuela El Tambor que encontramos al borde del camino a Ipiales, hasta el de las horas tenues y lúcidas en el que el profesor ha meditado muchas horas.

Pero yo nunca tuve un pupitre —oigo decir- y le reclamo, expresándole que fue el más digno y el más humano, pues, esas piernitas de niño hicieron en su tiempo de pupitre.

Quizá, por eso, todos tenemos y nos acompaña un pupitre donde se labran nuestras manos, se tallan las del zapatero y del herrero y se forjan los escritos del maestro.

El pupitre tórnase cada día mesa de trabajo; lecho en que se acuesta la prostituta para satisfacer al otro y consignar una historia que al rato olvidará. Cátedra, alacena, útil. El también re-une en sus secretos: el juego del niño, el valor del hombre, la deuda del guerrero; guarda del balón; de la victoria y de la lucha; él acoge con sorpresa el caramelo y el álbum, una buena nota y viaja por los cielos de su imaginación.

Este es también mi pupitre: el de los ratos en el que he contemplado muchas veces la vida; el del hábil cirujano que le arranca a la muerte, en el último momento, un poco más de vida; el del arquitecto que ha diseñado la casa para que ésta se vuelva morada y hogar para el hombre, la mujer, el niño y el anciano. Así es también mi pupitre, hecho para todos. En ella, está re-unida la mano de la madre.

Así nos damos cuenta que si volvemos la mirada sobre el pupitre, éste tiene un sentido perdurable que aún permanece en nuestra vida: allí se leyó, se contó, se oró, se dibujó, se coloreó, se aprendió, se recitó la lección, pero sobre todo, se re-unió. Estuvo siempre en el campo de los vencedores, en los caminos de la patria; compartió la golosa, el paloquemao, el trique, las pocas monedas en los bolsillos que nunca hicieron falta porque siempre se re-unían ahí para la fiesta. Lo que sé es que aún me re-uno en mi pupitre.

El pupitre no significa unas horas más de estudio ni aquellas que le hemos sustraído para ir a disfrutar una cerveza, cortejar una amada o estar montado en una potranca briosa. Significa algo más. Por el pupitre nos subimos a los árboles para ver el mundo desde arriba.

Junto a él, en una fila infame, fueron castigadas nuestras travesuras de niño bajo el principio de que la letra con sangre entra. Pero ello, no pudo doblegar nuestra libertad ni lo indomable ni lo recóndito de nuestro ser. El permaneció siempre de pie.

Poseer un pupitre era tener ya en aquellos años un lugar en el mundo, un sentido de vida, un hacer en el mundo. Y con ello, vino la gramática por montones y los primeros números; las ciudades distintas de otras latitudes que se hicieron presentes a los ojos de todos; en una palabra: el mundo. Pero el pupitre dice algo más. Hace un leve y secreto guiño y nos dice: el mundo es vida.

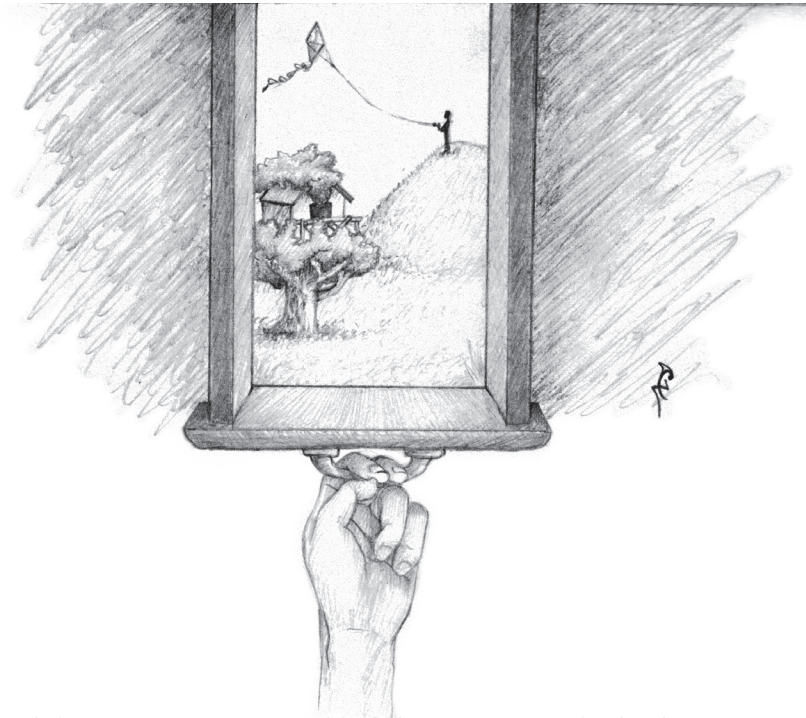
Al crecer, vino el enfrentarse a la vida. Algún día, de camino al aula, vinieron los grandes pensadores, y con ellos, los problemas cifrados de la vida. Y en el pupitre se re-unieron. Fueron otras experiencias, otros juegos, otros maestros. Y como siempre el pupitre resistió el rigor, la disciplina y el juego. Era para él la hora de la fiesta.

Es ahora una mesa, que a los años resiste, pintada muchas veces; según el genio de mi hija; tiene ahora un color azul vinilo, que conserva las marcas de los trasteos; fue hecha por un carpintero sin la mayor preocupación ni deber; que un día se cargó a la espalda muchas horas y recorrió la ciudad; por eso, se le compró, se le amó primero hasta llegar a casa; se la descargó con la frente sudorosa y se la puso en el lugar reservado para ella: en el lugar que re-une.

Después de servir muchos años en la cocina, de participar de sus afanes y de hacerse amiga de los útiles de ella; se le subió al cuarto de los libros y volvió a subir de categoría. Al principio, encarnaba todavía el olor de las cebollas, los tomates y el ají, ahora guarda los lápices, que recuerdan la madera fresca del primer amanecer en el taller del carpintero, de los tajalápices, marcadores, a la vez que soporta que mis brazos descansen y me recueste sobre ella apretándola contra la pared.

Ella, mi pupitre, sigue firme, con el paso del tiempo. Es el útil amado.

El pupitre es la vida, es el lugar donde se amasa el pan; en su lindero, el cerrajero corrige el útil, afina más la lámina, limpia el metal.



Con el tiempo, me percató: se hizo altar, se rezaron las laudes, y muy entrada la tarde, las vísperas. Resistió lo profano y lo sagrado y dio gracias. Se puso el pan.

Allí se escriben estas líneas mientras cruza el tiempo esperando la lección de la tarde. También él sabe que el olvido se aviene, que el cumpleaños tarda y que la cita está cerca.

Son las 4:00. Es hora de ir al parque. La mujer que pasa, el niño que juega; el joven que estudia; el profesor Viñeta, que es sólo adorno nada de contenido; la mano que tiembla, el balón que espera la mano que juega, la mano que juega y el principio: la bola siempre busca al buen jugador. Así es la vida: la cancha, un pupitre; un tapete verde, que se mueve tanto como ojo de vidrio. Todo se re-une.

Entre tanto, vuelvo a casa; en el corazón los nietos, las hijas a la distancia y la esposa que llama. Ya estoy viejo como mi pupitre.

Ahora, soy yo el que me resisto, porque hay que deshacerse del viejo pupitre, y recuerdo su historia, me armo de razones para dar cuenta de esa vieja tabla que se sostiene firme.

Argumentan: que el espacio se ha reservado para los libros en la nueva casa. Sólo me queda un último argumento: que se cuelguen, uno a uno, de una tira del

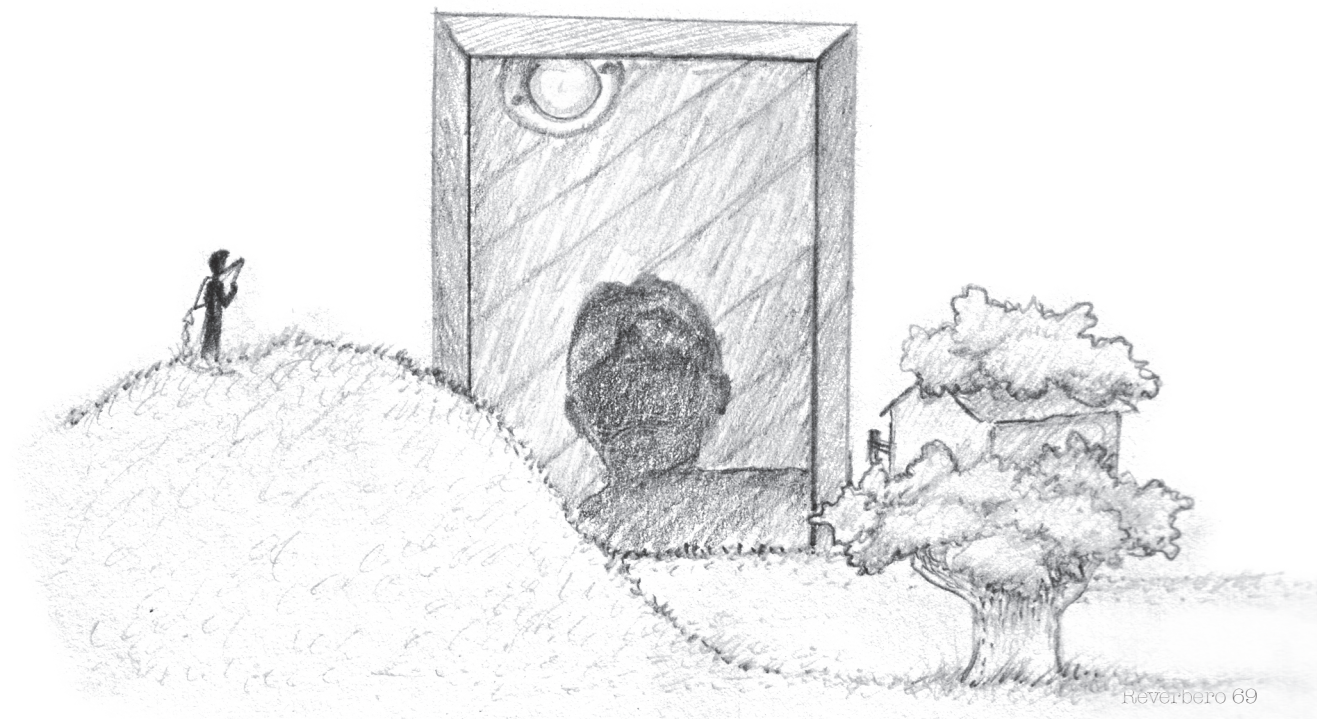
techo, cada uno de los libros y que suspendidos, se queden un instante, como han estado siempre para que tenga un lugar mi pupitre.

La mesa rústica espera, afán; quizá sea transportada madera sobre madera con las patas en alto como no ha estado nunca, tirada por un viejo caballo a otra morada, a otra tierra y a otro sol, es mi mesa de siempre y mi pupitre de niño.

Pero no. Habrá una casa más grande donde quepa la mesa y estará frente al mar, allí en Coveñas, junto al castaño oyendo vallenato, con un ron en la mesa. Tendrá allí también su última morada.

La taza de café. ¿Y en dónde queda su re-unir? ¿Se va con él? ¿Viene conmigo? ¿Se queda y se vuelve mundo?

᠊



PRESENTACIÓN

En cada una de las palabras que conforman estos escritos, se encuentra plasmado el sentir y el ser de individuos que a través de su labor creativa nos muestran un poco de sí, un poco del lugar de donde provienen. Este intento por contar lleva una pequeña parte de la historia de sujetos diferentes, con oficios disímiles o no, pero que exponen la gran riqueza humana y, en este caso, artística que existe actualmente en nuestro departamento.

Lo narrado quiere dar a conocer una parte de lo que es el Cauca, lo que en su adentro tiene y que se expresa, por ejemplo, en personajes de algunos municipios del sur del departamento, visitados gracias al trabajo investigativo del subproyecto “Estéticas contemporáneas” del Grupo Interdisciplinario de Investigación Poliedro, durante la tercera fase del proyecto “Cauca: polifonía de los discursos, las alteridades y la identidad”. En el recorrido de localidades como Patía y Rosas, encontramos obras estéticas públicas que dan a conocer el sentir expresado en un oficio muy tradicional y supremamente valorado por la comunidad patiana, especialmente por sus mujeres afro que han sostenido a sus familias con el fervor y sentir *cortamate*; y a otro pueblo, lleno de relatos dibujados en la mano que sostiene esa flor abierta que es Rosas.

Los personajes y pueblos que suscitan estas narraciones, cada uno con su propia historia cultural y artística, aquí descrita en una mínima parte, son diferentes. Pero ellos, dentro de cada escrito, no nos muestran sólo su ser individual y propio, también nos hacen llegar a aquellos sentimientos que permiten, en la unidad territorial, una diversidad y diferencia cultural, la cual nos da la posibilidad de entender no sólo quiénes son ellos o qué hacen, sino qué y quiénes somos todos.

ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Las obras pictóricas que han originado los escritos aquí plasmados, nos hablan desde su punto geográfico de lo que es el ser caucano, pues todo autor ha moldeado en la pintura y la artesanía lo que desde su adentro existe, los sentimientos de sí mismos a partir de su propia experiencia vital, de su identidad. Identidad que en todo arte estético visto, enuncia la diferencia que hace además al Cauca un departamento de identidades, un territorio multicultural.

IDENTIDADES ESTÉTICAS

Un recorrido por el sur del Cauca

Por: Paola Martínez Acosta

Comunicadora Social - Universidad del Cauca

Asistente de Investigación del Subproyecto “Estéticas Contemporáneas” del Grupo Interdisciplinario de Investigación Poliedro de la Universidad del Cauca.

Los murales, las pinturas y las artesanías conocidas en el recorrido sur del Cauca (Mercaderes, Patía, La Sierra y Rosas), hecho en el marco del subproyecto antes descrito, expresan aquí un elemento importante: la belleza creada o inspiradora de creación. Tenemos en principio los murales elaborados en tres de los municipios visitados —Mercaderes, Patía y Rosas—. Cada uno nos habla desde la vivencia y experiencia de sus habitantes, de la belleza que circunda cada lugar. Una belleza natural hecha ahora mural público, como obra aparte de la naturaleza que se constituye también en objeto de lo bello. Por ello, lo pintado en los murales trata de una belleza particular que busca imprimir dentro de sí la belleza ecosistémica, pues en ellos el tema primordial es la conciencia del existir de la naturaleza, de un lado intacta y viva y, de otro, destruida y marchita por el hombre.

El mensaje en los murales de esos municipios recorridos por el trabajo investigativo en “Estéticas contemporáneas”, se dirige hacia la preservación de lo que naturalmente se ha dado a la humanidad, con los elementos culturales que hacen de cada municipio un lugar particular. Pues si bien cada uno de estos espacios caucanos nombrados habla de la naturaleza y la conciencia con respecto a ella, todos lo hacen desde sus principios culturales, constituyéndose en elementos de auto representación. En primer lugar, encontramos el municipio de Mercaderes, donde su historia de permanente búsqueda del agua es mostrada y representada con el dibujo, dentro del mural sobre el “El Socavón”, un lugar de esperanza para los mercaderes pues allí encontraron alguna vez el elemento de vida; en Patía sus diferentes colores raciales invitan a un recorrido por la naturaleza exuberante, también de diferentes tonalidades y nos lleva a conocer la tradición cortamate de sus mujeres afro, siempre en su arduo laborar; y en Rosas, la historia en el tiempo, narra sus tradiciones musicales y deportivas en concordancia con el suceder de la naturaleza que rodea al municipio con dos principales montañas: el Broncazo y el cerro San Francisco.

Para el presente escrito, exponemos entonces, parte de lo que son las estéticas en las tierras visitadas para con ello, quizás, conocer algo de lo que sus culturas nos quieren mostrar a través de las estéticas contemporáneas.

Decimos pues, que los murales realizados por las comunidades de los municipios visitados, se conforman como obras propias de auto representación popular donde es posible admirar la belleza singular de cada espacio simbólico, no sólo en tanto buscan retratar lo que verdaderamente ha creado la tierra, sino también porque todo dibujo en los murales plasma la cosmogonía del territorio, ya que da a conocer las creencias del hombre mercaderes, patiano o roseño, a través de sus mitos, leyendas y tradiciones en permanente diálogo con el contexto paisajístico preservado por un lado y acabado por otro, y con los conflictos sociales y de convivencia.

En tales obras se aprecia lo bello del pensamiento cultural e identitario de cada municipio mencionado, más allá de lo dibujado en sí, más allá de las posibles técnicas con que los murales fueron realizados, pues en ellos no interesa tanto la agilidad o habilidad para manejar el pincel, sino lo que a través de cada dibujo se expresa. Y lo expresado son los pueblos, es el Cauca en su heterogeneidad, con sus diversas y diferentes identidades.

De otro lado hallamos un aspecto relevante dentro de las estéticas de los municipios del recorrido: la educación. Tanto en Mercaderes, Patía como en La Sierra y Rosas, la educación artística carece de reconocimiento y estimulación, lo que a su vez se transmite a los estudiantes, quienes ven en ella más una forma de distracción o recreación, que una disciplina a seguir o desarrollar a plenitud.

Aunque en cada espacio se destacan trabajos de estudiantes que gustan de la artística, en Patía vimos cómo, de la mano del docente Diego Gómez, los educandos han elaborado murales dentro de su institución “Bachillerato Patía”, que siguen plasmando su propio territorio, su sentir dentro de él, lo que enmarca no sólo una visión de lo físico que los circunda, sino también de aquello que los acongoja como la crisis social, económica y política. También en Mercaderes el mural del colegio “Juan XXIII”, da a conocer el pensamiento de estudiantes con respecto al lugar que habitan, éste realizado con Rúbilo Latorre, pintor del municipio, es un ejemplo más de la identidad que busca expresarse, a través de las manos creadoras, en obra pictórica.

Finalmente la artesanía, que también conforma lo que hoy conocemos como Estética expandida, ligada al utensilio, al objeto manual que nos muestra la habilidad de aquellos quienes buscan en la naturaleza los recursos para crear, por ejemplo, instrumentos o herramientas artísticas. Uno de esos elementos utilizados es en los casos aquí estudiados, el puro o mate. Fruto que empieza un recorrido, en El Patía, con las mujeres cortamate, quienes no descansan para seguir preservando no sólo su sustento en el oficio de cortar el mate, sino su tradición, pues con ella nos hablan de sí mismas, de lo que caracteriza a su pueblo, nos dicen quiénes son. Y también ese fruto nos dice quiénes son aquellos que con él buscan no sólo la belleza en el objeto creado, hecho instrumento, sino también lo bello del sonido musical que nos remite a las tonalidades de la naturaleza que rodea el municipio de Mercaderes. Con Fabio Velasco, en esta localidad, encontramos, pues, la realización de dos formas de lo bello fusionados en el instrumento musical y en el sonido del mismo. Y en aquel objeto de igual modo nos da a conocer a su pueblo, que se distingue siempre por sus ritmos, por su música.

Por todo ello, no queda más que explorar la riqueza cultural del Cauca que expresa en sus diferentes identidades los elementos más representativos de cada lugar con la pintura o artesanía, que aquí quiere darse a conocer muy resumidamente, a través de los escritos surgidos de lo vivido en Patía y Rosas, y que a continuación vamos a conocer. Una riqueza con la cual podemos conocer y sobre todo reconocernos, pues, al decir de Octavio Paz, “una obra de arte o una acción concreta definen más [...] —no solamente en tanto que lo expresan, sino en cuanto, al expresarlo lo recrean— que la más penetrante de las descripciones”, donde la presencia de la belleza es permanente, ya que ésta dista en diferentes formas y se percibe en la esencia, donde el corazón se aflige verdaderamente, se rinde y se llena de amor por lo que ve, por lo que hace, por lo que siente.

PATÍA TIERRA DE COLORES Y DE OFICIO CORTAMATE

Abro mis ojos y sobre mí algunos frutos de este árbol del Totumo. Los puros verdes colgando de las ramas me han observado mientras dormía. Ahora estoy en el Patía, debajo de este árbol, junto a otras personas que en este momento gozan tocando y cantando (Ver Imagen 1).

La alegría también se siente aquí, siempre constante. Sin embargo, al dar la vuelta a este árbol constato que uno de sus lados está hecho sólo de ramas sin hojas. Aún así es muy visitado por muchos, especialmente por las mujeres afropatianas que en este instante llegan para tomar algunos puros. Se han acercado bailando y cantando, con sonrisas contagiosas, al parecer felices de la labor a realizar.

*“Allá van las cortamate, con su castilla y machete
También llevan garabato
y un trapo para hacer rodete
Cuando amanece lloviendo
ni aguacero las detiene
van en busca de la mata
que más puros jechos tiene [...]
Marcos Angulo subite al palo
y dile a Elsa que te reciba
Ana Leidy y Belisa cortan el puro
Blanca y Eladio sacan la tripa (bis)
Ya vienen las cortamate
cargaditas con sus puros
se les nota muy cansada
pues este trabajo es duro”...*

Una de las mujeres, la mayor, parece, me pregunta si también como ellas he llegado por los mates. He estado aquí sólo para descansar, es aún temprano pero me intereso por lo que hacen. Entonces conversamos. Elvia María Caicedo de 75 años, ha dedicado su vida al oficio de cortamate. Ella, junto a aproximadamente 600 mujeres en todo El Patía, se consagran a esta actividad que ha significado la fortaleza patiana, aunque para doña Elvia ha sido más que un oficio, por eso afirma: *“cortar el mate es un arte que hemos tenido los patianos desde hace más de unos cien años, muchas familias viven de eso”*.

Las mujeres de esta localidad caucana, me cuenta Elvia María, se levantan todos los días para recolectar los puros y hacer de ellos, más que un utensilio, su elemento de vida. Con este objeto natural, las familias patianas han sobrevivido por generaciones y por eso el árbol del totumo es tan importante en este lugar.

Mientras Elvia me habla de esta tradición, las mujeres que la acompañan van tomando los frutos. Esta mujer me explica además que el mate *“siempre hay que buscarlo en el tiempo en que esté jecho, eso quiere decir que uno va y le mete la uña y no se va a hundir, debe estar bien templado, duro, ahí ya sabemos que está jecho y ya se puede coger para cortarlo. Se corta bien con una peinilla y se le saca la tripa para poderlo cargar, porque si lo trae entero pues pesaría mucho, entonces acá cada matecito, cada puro que se va cortando se le va sacando la tripa, se le va botando y se trae a la casa y se cocina”*.

El mate cortado y cocinado es utilizado, por ejemplo, como recipiente para el dulce de leche, siendo este el uso más cotidiano. El mate se vende a quienes producen el dulce típico, que es el manjar blanco. Esa venta es la que ha permitido a las familias patianas salir adelante. Será por eso que doña Elvia recuerda el momento en que aprendió este oficio y me dice: *“imagínese, desde cuando yo estaba pequeña iba con mi abuelita y ella me enseñaba también a cortar y a hacer todo lo que está en el procedimiento del mate. En ese tiempo era el centavito y una docena valía dos centavos, eso se alegraba uno cuando cogía unas cinco o diez docenas, porque ya eran diez o doce centavos”*.

Ayudo un poco a empacar los mates ya cortados y en tanto caminamos, Aidé Gonzáles se acerca para contarme que: *“antes en las casas, cuando yo me crié con mi abuela, utilizábamos el mate para echar la leche y para tomar agua, es deliciosa el agua, es deliciosa cuando uno la toma del mate, es sabrosísima. Ahora lo usamos para echar el dulce, también para echar semillas, para tomar chancuco, una bebida típica de El Patía, para sacar agua en la casa y también para la artesanía; además la pulpa ya se está utilizando para hacer jarabes y shampoos”*.

Aidé conoce tan bien como Elvia la actividad cortamate, pues desde niña se ha dedicado al oficio. Ser presidente de la Asociación de Mujeres Cortamate le ha permitido, también, saber con detalle lo que implica para su pueblo vivir del totumo, por eso su papel no es sólo buscar el fruto y cortarlo, sino encontrar la mejor forma de ofrecer el mate, venderlo y obtener posibilidades económicas para los avatares de cada día.

Los mates cortados los hemos dejado aquí, en la casa de Elsa Elí Angulo. Todas las mujeres de su familia viven de esta actividad tradicional. Por eso ahora lo limpian y lo cocinan para dejarlo al sol. La madre de Elsa, reservada y callada, continúa su actividad aun con mi presencia. Su hija y sus nietas, viendo televisión, se distraen sacando lo que queda de la pulpa de este fruto.

Aunque poco hablan, dejan ver con sus manos la agilidad para arreglar el mate, adquirida con años de práctica. El ambiente de este pueblo patiano a 10 minutos de el Bordo, permite además que quienes se dedican a cortar el mate se concentren al cien por ciento, pues este poblado tiene un aire tranquilo y silencioso.

Pero debo dejar a esta familia de mujeres cortamate. Ahora que veo el puro cortado y seco, me interesa conocer la artesanía creada a partir de esos frutos del árbol del totumo. Entonces sigo con Aidé, quien me conduce a la casa de Daner Zapata, artesana de la localidad patiana.

Hoy es un día especial, pues se han congregado las mujeres afropatianas para celebrar el día de la afrocolombianidad. Por eso todas están aquí, cubiertas por la sombra de un árbol gigante que se encuentra en el centro del parque Patía. Reunidas para mostrar que son mujeres emprendedoras, comparten sus experiencias y dan a conocer sus prácticas culturales a quienes, como yo, llegan a visitarlas.

Y hemos llegado al parque porque también aquí se encuentra Daner. Decidimos degustar los productos ofrecidos, algunos dulces y bebidas típicas, los que lógicamente, sólo se consumen utilizando el recipiente patiano: el mate. Por alguna extraña razón, como me dijo Aidé, las cosas en estos utensilios saben mejor. Creo que saben a la alegría del pueblo patiano.

Daner y yo buscamos dónde conversar, y qué mejor lugar que bajo este árbol enorme y majestuoso. Ya sentadas Daner me cuenta que a través de la artesanía ha aprendido a apreciar las bondades de la naturaleza, pues para ella, tal como me lo

hace saber en este momento, el totumo es: *“un árbol que para nosotros es como un misterio, porque durante muchas décadas ese ha sido el sustento de nosotros los pobres en el Patía. Y es tan fascinante porque en este tiempo pudimos encontrar otra manera de diversificarlo, de cambiarlo, transformarlo, algo muy rico para nosotros”*.

La bisutería creada por esta artesana, contiene además ciertos elementos con los cuales siente identificación, así confiesa: *“he estado revisando cosas de África, empezamos mirando figuras que se manejan allá para recrearlas en nuestra artesanía, también algunos colores que sentimos nos representan. De paso investigo sobre la tendencia y la moda, uno no puede salirse de ese marco. Pero se trata de ir innovando, digamos si hay algo en un material determinado, yo busco trabajar con totumo y semillas. Es decir, traslado al totumo el diseño que hay de moda en otro material. Las semillas de la región también son importantes; trabajo con ellas porque eso hace parte de nuestra identidad”*.

Asimismo, para el patiano es importante que ese fruto, aunque elaborado, pueda verse y en él sea posible reconocer el pueblo, tal como asegura doña Ana Melia, profesora del colegio Capitán Bermúdez, quien en su vida se ha dedicado a esta labor. *“Acá trabajamos el totumo casi natural, casi no le echamos colorantes, sino que generalmente se pule, se hacen algunas figuras específicas de acá y no dejamos que desaparezca el totumo, porque queremos que sea visible en la artesanía que se hace, entonces por eso no le echamos resinas espesas que lo hagan desaparecer, que lo cambien totalmente. Y así, en cualquier lugar lo reconocemos”*.

Pero aparte de estas mujeres, algunas personas trabajan el totumo en esta zona con el fin de exportarlo en forma de adornos para sala, lámparas, jarrones, copas, frutas, etc. Es el caso de los trabajadores de una empresa que aprovecha el recurso natural para transformarlo y comercializarlo. Hoy apenas puedo ver a unos pocos obreros. Ellos se dedican recientemente a la labor, así lo cuenta Américo Velasco, quien hasta hace poco empezó a trabajar con el mate en Pure art.

Las maquinarias que ahora observo y esta plataforma industrial me hacen pensar en que así como el recurso del totumo es utilizado, el talento humano de esta localidad también puede ser aprovechado. Sin embargo, he podido darme cuenta que esta empresa y los artesanos patianos trabajan independientemente. Por eso, ahora sólo me dedico a mirar los objetos que elaboran. Sé que todos en esta tierra trabajan duro para vivir.

Américo me ha narrado que en un principio la empresa compraba los mates a las mujeres dedicadas a ese oficio. No obstante, las cosas han cambiado, ya ellas buscan por su propio camino la comercialización del puro y de sus elementos artesanales. Sin saber exactamente las razones, se siente la ruptura entre la comunidad y quienes comandan dicha empresa. Aunque conviven en el mismo lugar parecen estar

muy lejos los unos de los otros. Lo que me conforta es saber que en este poblado caucano existe talento capaz de salir siempre adelante. La cultura patiana es rica y es lo que los mantiene vivos.

Ahora debo seguir mi camino, continuar hallando las riquezas del Cauca y dejar por el momento esta tierra patiana. Pero aún cuando la carretera puede conducirme a otros territorios, el recorrido por ahí se haría más largo. Mejor será cruzar por un puente que al parecer acorta el transcurso. Este viaducto hecho de manos, que además pasa sobre el agua del río Patía, me muestra la vida de los patianos y me da a conocer la diversidad de colores —mestizos, indios y negros de los que está hecho este municipio—, ahora fundidos para ser uno en este “puente de las razas” (Ver Imagen 2), que, trazado por distintas manos en el pueblo de El Bordo, deja constancia de que El Patía es toda una “tierra de colores” étnicos y paisajísticos. Así, entonces, me voy, pues he de llegar a donde este departamento me lleve para seguir descubriendo en sus municipios todo aquello de lo que estamos hechos los caucanos.

“ROSAS, TODA UNA TRADICIÓN”

Dos montañas acompañan al pueblo roseño. Uno de ellos, el Broncazo, es el monstruo dormido, tal como lo llamaban los indígenas. Este cerro siempre avisa sobre el clima, lo anuncia por medio de su apariencia. Hoy es importante saber que el Broncazo se encuentre de buen humor, pues al estarlo nos da la posibilidad para subir en él y conocer desde arriba este municipio caucano. “*El cerro Broncazo tiene toda una leyenda, toda una lectura. Dicen que el 31 de diciembre o los viernes santos se oyen campanas sonar y que cuando está bravo se encuentra nublado, o sea que el monstruo se ha tapado la cabeza y va a llover*”, narra Jairo Solano, habitante de Rosas.

Jairo y yo subiremos, al parecer la montaña gigante nos ha dado el aval para hacerlo. Es un camino largo e inclinado, pero lleno de aventura, por eso en nuestro recorrido, iremos con la velocidad necesaria para poder apreciar todas las cosas de las que está hecho este municipio del sur del Cauca.

El silencio de hoy, el viento que junto a mí pasa, ha hecho propicio el ambiente para pensar en este lugar. Aquí en Rosas todo es más tranquilo, poca gente hay. Casi todos, si no son estudiantes de colegio, han marchado a la ciudad, siempre en busca del sustento y las posibilidades que se encuentran al parecer, por fuera. Por eso el silencio, por eso la calma. Mientras espero a Jairo para subir a la

montaña, me siento en una banca del parque y me pregunto si este lugar permanece siempre así, tan tranquilo y callado.

El centro del poblado es este parque, donde ahora unos pocos niños juegan y unas cuantas personas se ven por ahí caminando. Algunos al parecer esperan la llegada de quienes marchan a sus labores, o quizás el transporte que ha de llevarlos a la ciudad. De resto, parece no haber mucha actividad, sólo por la carretera se percibe mayor movimiento, ya que sobre ésta llegan algunos visitantes, como yo, o aquellos habitantes que han pasado por fuera el día y han terminado por fin sus actividades diarias. Con todo, Rosas ha aprendido a ser así, despoblado pero siempre abierto a la llegada de quienes quieran visitarla.

“La puerta del Macizo” se le llama ahora, acaso por eso muchos de los que transitan por la Panamericana continúan su camino y hacen de este pueblo un lugar de paso, que sin embargo ofrece riquezas naturales para apreciar a quienes se detienen. Esa es la razón por la cual voy subiendo junto a Jairo para escalar el monstruo natural que nos observa con esos grandes ojos. Él nos siente y tal vez es la razón por la cual ha empezado a hacer música con su rostro: las tamboras, sus ojos y la charasca, su nariz, suenan al ritmo de nuestros pasos que ascienden, poco a poco, por el suelo un tanto empantanado gracias a las lluvias de días anteriores (Ver Imagen 1. Mural 2).

Con la música del cerro el comienzo del ascenso se ha amenizado, es el buen humor de esta montaña y no puedo hacer más que corresponder a su bienvenida observando lo que en ella se encuentra, aunque sé que en la cima podré apreciar la forma de esa rosa abierta que acoge en su adentro a hombres y mujeres.

Por ahora los sonidos invaden el territorio mental que recorro, también la naturaleza aparece verde y siempre viva. Jairo me cuenta que en este lado, donde se encuentra el Broncazo, el ambiente natural es más latente pues el duende, ese rostro fantasmal que me señala a lo lejos pero que se ve gigante, cuida el ecosistema (Ver Imagen 2. Mural 2). “*Se dice que el duende es el defensor de los árboles, de la naturaleza, por eso nosotros acá encontramos bosques, pues cuando la gente subía a cortar leña, el duende los asustaba*”, me cuenta Jairo mientras ascendemos. Y entiendo por qué en este momento vemos a un hombre cultivando, creo que la montaña con el duende en su interior, ha hecho que muchos comprendan lo que significa la madre tierra.

Lo que me queda mientras llegamos a la cima es disfrutar del día que hoy me entrega un sol radiante. Con su luz se ilumina y vislumbra aún más la vida en este enorme cerro. El monstruo ahora despierto ha hecho para nosotros el mejor camino. Sé que nos ayuda a subir, porque desde allá arriba, en la cima, podremos ver la magnificencia de lo natural.

A medida que asciendo, la montaña se va completando ante mis ojos. Con cada paso un árbol, una planta, un animal más van apareciendo. Miro hacia atrás, el camino dejado también marcado por mis pies. Y la subida inclinada ya no es tal, pues este transcurso nos ha llevado lejos y entonces puedo ver justo enfrente de mí, las tres cruces plantadas en la cima. La música no cesa, son los ritmos roseños, me cuenta Jairo. Aquí son más fuertes los sonidos, el viento vibra y con ello toca estos instrumentos que hacen del cerro un símbolo, un tótem. Desde acá, con la brisa y el sol sobre nosotros, Rosas se muestra tal como es.

Un poco más abajo de lo que nos encontramos, Jairo y yo observamos los bosques cuidados por el duende, siempre atento a los daños que puede ocasionar el hombre. En ese punto lleno de árboles también el agua pasa, *“ahí vemos que nace el río Quilcacé que todavía tiene vida, está completo”* (Ver Imagen 3. Mural 2), afirma Jairo. Y es que en frente de el Broncazo, al otro lado, se encuentra el segundo cerro que acompaña el poblado roseño. Es el derro San Francisco, dice Jairo. También llamado “las dos tetas”, es la montaña triste y dolorosa (Ver Imagen 4. Mural 2), la que llora por sus hijos, la que lamenta los daños causados a la naturaleza. De ese extremo izquierdo la vida ya no es vida, desolación sólo existe.

En tanto mi mirada perpleja se concentra en lo que allá se ve, Jairo cuenta que *“de ese sitio la gente baja leña hacia el pueblo, entonces han acabado con los recursos”*. La montaña de forma femenina, con su cabello de fuego lamenta la pérdida, tal vez por eso busca crear con sus lágrimas una pequeña quebrada, un poco de esperanza, pues de ese lado tampoco el río Esmita ha sobrevivido, sus aguas se han secado, dejando seca también la vida natural (Ver Imagen 4. Mural 2). *“Si puede observar, continúa Jairo, en esa pequeña quebrada hay lavanderas. Hace años en el pueblo había internado, entonces la gente pobre lavaba la ropa de las internas, de la policía, de los profesores y con eso subsistían”*. La montaña entonces ha generado vida, otorgada no sólo con el agua, sino con el oficio que gracias a la quebrada ayudó a muchas familias a vivir. Por tal razón las tradiciones de un pueblo como Rosas también se marcan, pues la cultura de un lugar no puede ir más que unida a la vida que proporciona el entorno.

Pero a pesar de lo ocurrido, el pueblo de Rosas ha querido rescatar su naturaleza, es por eso que en los dos lados por los que pasan los ríos Quilcacé y Esmita, se encuentra un puente grande que une las aguas con y sin vida. Las manos que reciben estas aguas, son las manos roseñas, las que ahora, tal como me comenta Jairo, quieren recibir la vida, luchar por su pueblo.

También por eso esas manos están sosteniendo la rosa abierta (Ver Imagen 5. Mural 2), desde acá la veo y sé que dentro de ella se construye todos los días la historia. Y desde aquí, la forma de paloma que también es Rosas me dice que ésta localidad es un pueblo de paz, como asevera Jairo (Ver Imagen 6. Mural 2).

Entonces pienso que aun cuando este municipio caucano se encuentre naturalmente dividido en dos, con un lado derecho siempre vivo y un extremo izquierdo lleno de destrucción, sus manos se han unido para resurgir. Estas manos han creado nuevamente el pueblo, han llegado a las cimas de las dos montañas y han puesto en ellas el reflejo de lo que ha sido la cotidianidad roseña y el desastre ocasionado al ecosistema.

Esas manos han dado a conocer lo que Rosas tiene y debe cuidar; son las que ahora también me han permitido conocer el entorno roseño, donde hombres y mujeres continúan adelante siendo conscientes del cuidado que se debe tener con el ecosistema, porque no pueden seguir viendo el llanto del cerro de “las dos tetas”, porque no quieren ver tampoco cómo los árboles reposan en el suelo estéril.

Gracias a aquellas manos artistas, creadoras, hoy he viajado por las montañas dibujadas que recrean la grandeza de los dos cerros del municipio de Rosas. A través de pinceladas he subido a El Broncazo, me he encontrado con la gente, con los animales y la naturaleza. De esas manos que hoy son puente de unión, que han pintado su ser, sus tradiciones, he visto brotar la rosa y resurgir la vida; son las mismas manos roseñas de jóvenes y adultos que realizaron su propia obra en un espacio vacío, en una pared blanca convertida ahora en el mural pictórico que reposa en una de las esquinas del Colegio Santa Teresita como referente del trabajo y la unión comunitaria, pues éste, realizado como proyecto estético ha sido fruto de la labor de todos los habitantes roseños que narraron y pintaron no sólo con las manos, también con la palabra, para contar nuevamente la historia, la de *“Rosas, toda una tradición”*.

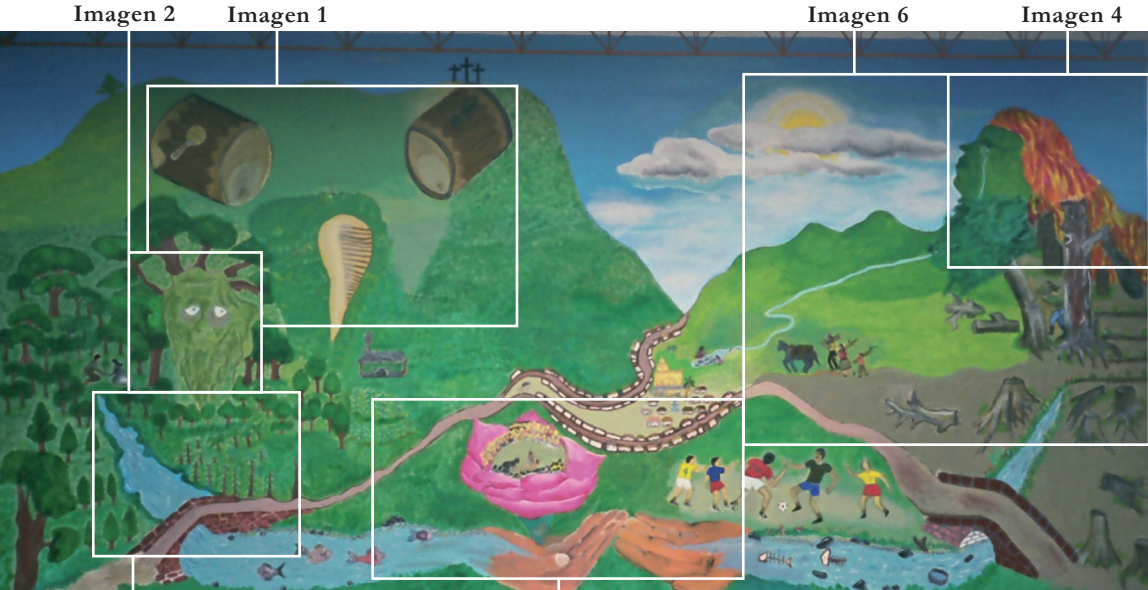
Mural 1 “Patía tierra de colores



Imagen 1. Fragmento Mural Patía “Árbol de Totumo”



Imagen 2. Fragmento Mural Patía “Puente de las razas”



Mural 2 “Rosas toda una tradición”

FUENTES ORALES

Octavio Paz
2007 Entrevista.

Angulo, Elsa Elí
2007 Entrevista. Patía

Caicedo Elvia María
2007 Entrevista. Patía

Caicedo, Ana Melia
2007 Entrevista. Patía

Gómez, Diego
2007 Entrevista. El Bordo

Gonzáles, Aidé
2007 Entrevista. Patía

La torre Rúbilo
2007 Entrevista. Mercaderes

Solano, Jairo
2007 Entrevista. Rosas

Velasco, Américo
2007 Entrevista. Patía

Velasco, Fabio
2007 Entrevista. Mercaderes

Zapata, Daner
2007 Entrevista. Patía

Cartas a Miguel

Por: Manolo GE

Profesor de Comunicación y Lenguaje de la Granja Escuela Amalaka



A la madre de mi magia

Popayán, ambivalentes tiempos...

Copiando Miguel:

Ahora que la ciudad se encuentra en ruinas y la hallamos desprovista de simios metafóricos desnudados de sus yo y banales recuerdos de materia, ahora, es cuando, Miguel, te escribo desde este presente vegetal futurista y no carnal, donde jamás creí verme envuelto entre los ciento veinte anillos que conforman estos tiempos en los que la victoria de la naturaleza sobre el hombre le ha hecho parecer un delicado mito cósmico. De donde vengo, o mejor, en donde estoy, amigo mío, el espacio y sus figuras de colores y texturas se ahogan salvajemente entre los tentáculos de la maleza. De aquellos bellos, clásicos balcones, no se hallan sino tres transformados en nidos de culebras. Los faroles, de mandarina fotogenia, aun titilan con breve levedad entre gruesas y pesadas hojas de plátano, haciéndoles parecer, desde aquí, simulacros de cascos de mineros. De las calles que te cuento, nos ha sido muy difícil el poder determinarlas ya que aquí el paisaje es solo verde, verde eterno, húmedo, sagaz y desmedido. Ayer, nuestro grupo explorador (me acompañan otros dos) llegó a la conclusión de que esos arcos pasadizos de gigantescas telarañas, guardianas de jardines escalones, donde más de mil orquídeas se ladean por el viento, debe ser sin duda alguna el puente del humilladero donde Arboleda fue soldado y los hippies comerciantes. Cumplido el primer día tuvimos un encuentro de gratuitos asombros. Chocamos, sin querer, con una larga pared blanca donde el bejuco viejo y grueso aun nos permitía descifrar un graffiti desarmado en conchas de cal, que caídas sobre el musgo desbarataban un leve manto de diminutos hongos. Después de tanto elucubrar, incluso apoyados por tajantes carcajadas, llegamos a la conclusión de que el mensaje fue directo, escrito velozmente, en roja tinta, sin tapujos: PAREDES BLANCAS, CONCIENCIAS NEGRAS. Milton, nuestro apasionado antropólogo, excelente compañero en esta aventura que entundra, nos propuso pasar la noche allí pues aseguraba estar en las goteras de un templo excepcional donde se flagelaban los monjes redentores por comunicarse a través del túnel que da un corte subterráneo a Popayán, con las monjas en sus claustros superiores. Esa noche Miguel, cuando las estrellas pactaron con la luna y se alineó el firmamento, soñé con mis padres en tu tiempo, los ví llorar creyéndome muerto y desperté dolido anhelando comunicarme, pero este mundo es otro Miguel, y me pregunté si estuvieras aquí con tus cámaras y rollos pensando en la postal, ¿Qué sería lo primero cazado por tu foco? Si al río que baja por la cuarta con antiguos campanarios desmoronados en sus grises playas o al precioso, gigantesco nido de cóndores que vuelven loco al reloj de la torre. Ya es muy tarde y me duele la mente. Mañana comienzan varias jornadas que anhelamos positivas. Desde la gloria de la naturaleza sobre el hombre: Manolo GE.

Popayán, Tiempo indefinido...

Jornada positiva:

Sin duda alguna quien más ha disfrutado de la aventura ha sido la doctora Yang, nuestra aspirante a filóloga, estudiante de lingüística. Aún no había amanecido sobre este mudo aire de vegetal universo, y ella ya calculaba los pasos en su mapa imaginario que nos haría entrar por aquellos arcos pasadizos donde telarañas de unos nueve metros de extensión impedían el paso hacia los jardines. Al sentir Milton su emoción, no hubo otro remedio que dejarla volar con libertad mientras nosotros la seguíamos en callado afán. Fue realmente delirante, Miguel, atravesar el puente del humilladero todavía en pie, pasados inevitables terremotos, como unos doce mil años después, y enredarse en sus sedas de arácnidos podridos para coronar como es debido esa arcada atiborrada de orquídeas. Bien difícil es Miguel, determinar las horas que allí estuvimos admirando los conciertos del silencio donde millares de azulejos hacen cantos con el solo vuelo pues han olvidado sus genes melodiosos. Para la doctora Yang fue decepcionante no tener un lápiz, una hoja, un pincel o una roca donde eternizar aquella imagen del principio de los tiempos. Por mi parte no logré quedarme quieto. Esforcé al límite la mente, tratando de hallar donde ahora son pétalos las plagas, la bella biblioteca o el reloj de sol dormido. Fue así, curioseando, reconstruyendo cierta urbe fantasmal, cuando vi lo que hizo estacionarme por completo. Recuerdo mis emocionados gestos. La doctora Yang logró determinarme mientras recolectaba polen que se le hacía agua en las manos.

Entonces cayó a mí como el más alegre de los truenos. Lo que observábamos Miguel, era tan fastuoso e imponente que los tres caímos como troncos y por primera vez tocamos suelo. Allí estaba amigo mío, inmune en su ámbito sencillo, la alargada y cúbica estructura atornillando a sus antiguos creadores, rindiéndole honores a la digna huella de sus ancestros. Entre ramas y hojas secas la doctora Yang leyó el nombre de la geométrica escultura: JUAN TAMA, HOMENAJE. Milton, emocionado como ninguno, apenas balbuceo: N-E-G-R-E-T y yo, Miguel, anhelando otra vez herramientas de tu siglo, tan solo respiré al tratar de plasmar en la memoria aquel triunfo del olvido. Allí estuvimos, quien sabe cuantos espacios diluidos, dándonos apoyo, pues parecía que si continuábamos la búsqueda hallaríamos otras sorpresas. Y así es, pero esas son otras historias que luego te cuento. De nuevo duele la mente. Lo siento Miguel aquí paro este mensaje. Desde los jardines ruinas de Popayán: Manolo GE

Popayán, tiempo sin precisar...

Debida aclaración:

Amanece y como un láser el sol penetra en los follajes. Continuamos aquí, bajo la sombra del soporte de Juan Tama, donde la noche anterior fue un ritual en constante fecundidad. Milton y la doctora Yang han decidido continuar la exploración en el ladeado muro de la destruida iglesia, allá donde las costras de la cal nos entretuvo adivinando. Por mi parte dije esta vez no acompañarles, pues en verdad el esfuerzo río abajo por la cuarta, intervenía en mis jaquecas. Ellos comprendieron y prometieron no demorar para respetar la regla de unidad. Y así esta bien, porque ahora tengo el silencio suficiente para aclararte amigo mío, varios interrogantes que te has de plantear desde tu sistematizado hogar. ¿Cómo, dónde, cuándo este loco de Manolo GE se metió en tan alucinante historia? ...Pues corre el año mil novecientos ochenta y tres Miguel, unos veintidós calendarios atrás de tu presente y yo esperaba a un entrañable compañero del colegio San Francisco de Asís llamado Milton Monteros para unas inolvidables vacaciones de semana santa. Por teléfono me había dicho que tal vez no vendría solo ya, que una amiga de su universidad estaba interesada en conocer a Popayán. Efectivamente el miércoles llegaron desde Bogotá y así fue como conocí a la doctora Yang, sobrenombre cariñoso con el que Monteros le resaltaba su sensatez a través de sus ligeros lentes. Primero lo primero, me dijeron, ¿Dónde está lo prometido? Me dijo Milton ya en el taxi camino hacia mi casa. Al parecer traía mucho afán y no pude disuadirlo para el sábado o domingo. Le recordé que esta era la primera vez para todos, y que me tomaría algunas horas ir hasta tu casa, Miguel, para que me explicaras con tus fotos, los pasos de la ceremonia. Si estábamos dispuestos, compartiríamos un riguroso ayuno, como me indicaste y el jueves santo, entraríamos



por la panamericana directo al valle de los hongos antes de que el sol desperezara su primer brazo. Con total respeto cada uno buscó su boleto. La ingesta fue medida; la doctora Yang primera en recostarse sobre el tronco de un viejo árbol de grises salvajinas, risueña con sus pozos en las mejillas nos invitó a disfrutar de su UMMA-GUMA en la pequeña y salvadora grabadora que traía. El frío azul del brillante cielo con sus garzas en v pidiendo lluvia y de pronto amigo mío, luz eterna, madre verde, algo tan colosal como el todo ante la nada nos devoró con gula telúrica digiriéndonos en su terrenal vagina y arrasando con toda seña de nuestro tiempo. Me es difícil explicártelo Miguel, pero es como si el planeta fuera un gran reloj de arena al cual un niño riendo le diera más de mil vueltas enteras. Ninguno de nosotros lloró, gritó o parpadeó, inerte como piedra presencié el magnánimo cambio del telón universal coincidiendo con los últimos arrestos de un temblor, pero era en otra era en la que Pachamama nos vino a vomitar. Los pájaros y las copas de los árboles aún describían delicados miedos y vaivenes. El lugar sin duda era Popayán, pero... ¡cómo lo supimos! Hace parte de otra carta. De nuevo esta cabeza. Disculpas como siempre. Desde la inmune geometría en los soportes de Negret: Manolo GE.



Popayán, indeterminados tiempos...

Segundo aliento:

Aprovecho estas refrescantes fuerzas que me otorga la llovizna, junto al infinito espacio entre el infinito silencio de esta selva, donde mis compañeros marcan la ausencia, para continuar, Miguel, la desconcertante historia de nuestro arribo. Te contaba que aún temblaba en las copas de los árboles y los pájaros esparcían sus senderos cuando la madre tierra nos parió de pronto en este poro verde. El primer golpe ajeno totalmente, lo recibieron mis oídos al caer en este basto mutismo que convierte a la selva en un universo aún más profundo e inquietante. Imagínate Miguel lo que es asimilar la hecatombe de capa vegetal presionándote el pecho, con su aire pulcra-mente devastador succionándote la espalda haciendo de tu ser una moneda cada vez mas plana, elástica y resistente. Milton y yo intentamos casi al mismo instante levantarnos del suelo, pero era una inútil y estúpida labor. Entonces fué la voz sensata de la doctora Yang la que abrió el sésamo del mundo con una suelta frase de enigmático sentido: “O” larga, dijo, y negra partida. Lo que alcancé a observar antes del disparo, fueron las botas, el traje y la cabeza de un hombre estático y enorme, intentando calcularnos desde su preocupada expresión, cuestionando nuestra presencia, elucubrando nuestro origen, especulando sobre senderos y caminos por donde los astros y las ciencias nos habrían traído aquí ante su sabia presencia. C-a-l-d-a-s musitó Milton, y no hubo tiempo para nada más pues la tierra se estiró dando un cósmico soplo lanzando para el cielo como un cohete de balsa nuestras dislocadas conciencias. Ya en el aire, adquirida la energética levedad, vimos el descomunal tapete vegetal con destellos de amarillos y violetas que había consumido a Popayán después de tan duros cataclismos. Dijo Milton que en punto máximo de la propulsión alcanzó a notar las destruidas cáscaras de Belén infestadas de palmeras. La doctora Yang entre dudas afirmó lo mismo. Por mi parte Miguel lo que mis pupilas detallaron fueron las patas arriba del caballo conquistador desprovisto de jinete sobre la antigua pirámide del cementerio indígena, el morro, logré pensar y en buena hora, isla intocable para la sagaz maleza. Descendimos como un diente de león. Aguas y mamíferos, indiferentes continuaban su mutismo. A un metro de la superficie quedamos levitando. Ya sabíamos en donde estábamos, pues nos habían dado la visión divina del territorio, solo era cuestión de saciar la curiosidad. Alguien se acerca. Al parecer son mis compañeros. Escucharé nuevas sorpresas. Desde esta lluvia en cámara lenta en los finales orígenes del hombre: Manolo GE.

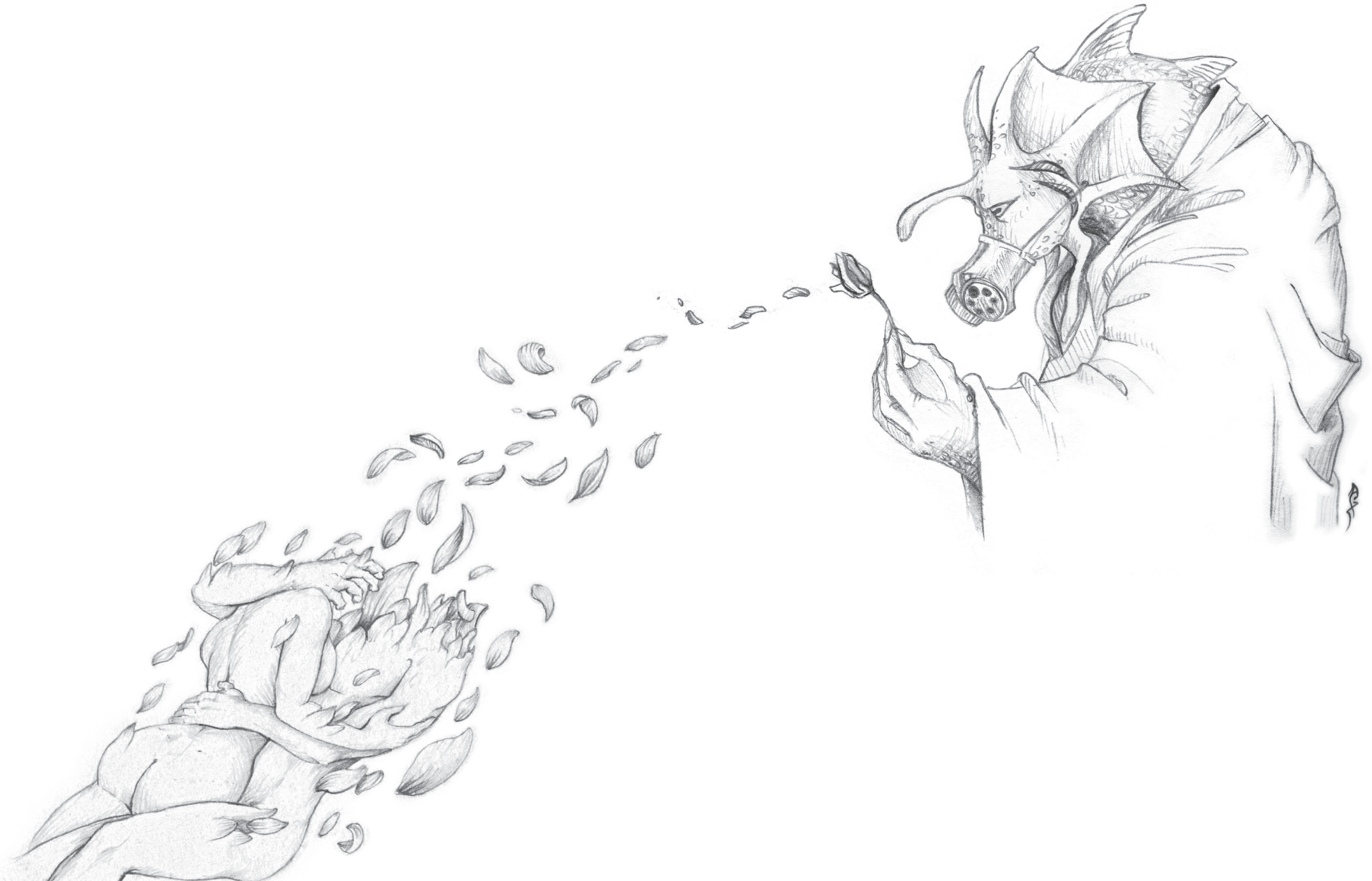
Popayán, tiempo aproximado...

Excelentes noticias:

Mientras Milton obsesivo buscaba el mítico túnel de la iglesia; la doctora Yang se atrevió a volar sobre la espesa y enana enredadera que como un mar de hojas titilando rodean a la pirámide del morro. Lo que ella dijo ver, Miguel, donde la altura es golpeada por el viento, descendiendo donde antes Sebastián de Belalcazar vislumbraba el Océano Pacífico, es, aparentemente, nuestro boleto de regreso. Milton lo duda, no es posible me dice, sin embargo ambos confiamos en el acertado juicio de nuestra osada compañera. De mi parte, la preocupación radica en no tener las suficientes fuerzas para lograr tan alto vuelo. Afirmo la doctora que desde el morro, Popayán se encuentra intacta, sus calles y edificios han sido inmunes a fenómenos telúricos. Me extrañó tanto, dijo, pues jamás creyó encontrar una urbe como esa. Habló de avionetas fumigando y helicópteros transitando bélicos el cielo. Contó de árboles caídos, de gris smog, de ecos explosivos pululando por el suelo. Presiente ella que no es esa nuestra década, calcula unos veinticinco años después de nuestra ingesta que nos trajo aquí a los ambivalentes tiempos. Pero irme Miguel, abandonar lo más parecido al perdido paraíso, donde el aire es dios y la calma solo la interrumpe el tránsito del río, o las sombras de los cóndores, es, para mi, un retroceso. No he tenido que reflexionar mucho para compartirles mi discernimiento: Me quedo. Luego, en un acto inesperado la doctora Yang dijo: también yo. Después argumentó no gustar de lo que vio. Así es que se queda aquí, Miguel, con este loco enfermo. Por su parte Milton sonrió cómplice y sereno decidiendo esperar el transito de otra noche para mañana madrugar y ver si todo aquello es cierto. Y si es así, Miguel, hemos decidido que tú serás el receptor ya que mis padres no lo entenderían, por lo tanto eres el único que puede saber que pasó con nosotros pasado el terremoto. Mañana Milton se elevará hacia el morro y esperando las primeras nubes del rocío, desmaterializará su cuerpo volviendo a descender ya en la tarde hecho lluvia pero en un invierno de tu tiempo. Esta vez como un ser de éter que tiene la sutil misión de encontrarte entre los vivos, en tu oficina de fotógrafo (eso espero) y entregarte el cassette del UMMAGUMMA con estas cartas habladas que tanto me agradan enviarte al poder por fin comunicarme. POSDATA: Bueno... pues... ya parte Milton y el Morro es inquietante. Olvidaba recordarte no buscar, inútilmente, el origen de este envío, ten presente que el mensajero es un fantasma que la tierra se tragó. Desde este presente vegetal futurista y no carnal, tu amigo: Manolo GE.

r





NEY ISUILΘ
(Mis pensamientos)

Mujer

Hila el destino de mi comunidad,
Hila el destino de hombres como
yo,
Para mujeres como tú:
Mujer que hila y teje el destino de
mi vida,
Sálvame de este cruel destino,
Sálvame de esta soledad,
Sálvame de esta libertad,
E hilame y téjeme en tu mundo, en
tu bello mundo.

Viento

Tan libre y juguetón
Sin límites, ni colores,
Simplemente viento:
Que viajas por el mundo,
Invisible ante nuestros ojos.
Dando equilibrio y vida a todo cuanto existe, con su
Suave caricia, en cada momento, en cada instante,
Inmanente y eterno en este mundo de la vida,
En este mundo del viento. Solo del viento.

r

Edgar Alberto Velasco Tumiña

Estudiante de Filosofía
Universidad del Cauca
guambiagpaz@yahoo.es

Jose Gadhafi pm.

Estudiante de Filosofía
Universidad de Cauca
Gadhafipm@yahoo.es

Desistiendo sin tu voz

*Está el universo estupefacto
el cielo abierto
y el mundo aún nublado para los humanos.
El movimiento a mi vista incalculable
imbuido en el tiempo
asfixiado en el desierto de la luminosa noche
Calculando los segundos
corriendo de ellos.*

Desistiendo.

*Mis deseos exhalan aullidos
el bullicio de las paredes silenciosas
me consumen en este maldito orden
¡Maldita divinidad que se le ha tragado el vivir del hombre!*

*Otra somnolienta madrugada
otra vez mis ángeles rojos
con sus espadas y garras
esperando ansiosos ser triturados por tu cuerpo*

*Vuestra ausencia los ha agotado
tan sólo les queda tu imagen
en el barrizal de mi consciencia*

*¡Maldita esperanza que hace de los hombres esclavos!
¡Bendita angustia que hace que aún te sepa viva!*

*Cómo estoy tan débil poseyendo todas mis fuerzas
Cómo quiero dormir para calmar esta locura...
con locos sueños
cómo quiero despertar y saber que todo lo soñado lo estoy soñando*

*El alba se empieza asomar
igual como murió el ocaso
sin tu voz*

Ciudad sin Malena

*Sin caderas
Sin el rojo fuego en rizos
Con apenas amarillentas lámparas
Calles mendigas
Donde todos somos huérfanos
Hijos que van a alguna parte
Que vienen de ninguna
Ciudad donde no existe el hombre
Donde la historia se pintó de blanco
Donde la lluvia solo trae tristeza
Y el hambre sobra...
Pobre ciudad que sin Malena se ha quedado
Y me ha dejado aquí
Ensordecido entre el silencio y una esquina
Buscando al menos un olvido
Una mirada sin destino
-Yo mejor me voy-
Con mi tristeza de cemento, con tu memoria en mis venas
Después de todo, soy más errante
Que poeta.*

R

Tentación Arqueada

Dedicado al Alma inmutable de Mónica Lizeth Burbano

*¿Qué orientaciones, qué ríos, cuántos humos, cuántos sabumerios...
Hasta qué pupilas aturdían el horror de permanecer a su lado?
¡En los restos transcurridos sobre el viento y las aguas, aquella
salvaje presencia era su entorno, era la bóveda de los sentidos,
era la que hilaba los rezos hasta el amanecer! Quien seas, en este
recinto he dejado hundido los ecos, en esta fogata sentí arder la ilusión.
Quien seas, en el interior de los ojos algo queda detallado, pero va
de niveles hacia el giro llameante de lo que se percibe y se oculta;
Es el cuerpo de la hierba que retoma existencia penetrando en la sangre:
(Detrás la danza excita, los demás parecen seguir la marcha, pero el ruido
del Dios es superior y su voz forma un invisible círculo que nos conduce....)
Quien seas, sólo el arco impulsa, revolcándose entre una y otra imagen
que desespera, mientras rasguño la tierra para poder respirar.
¡En contra del afecto, se inicia la convulsión imposible de sosegar!
(Trémulos latidos y en el aire un sonido único, un látigo, un trueno,
Una línea de fuga y un....) Quien seas, el silencio se derramaba, y los
nervios eran efímeros pero se sostenían; miré, aún intenso el andar,
arrastré más hojas al lugar donde debía haber adormecido. Contuve las
ansias de querer abrumar la dueña de mi distancia; la miraba, pero ella
dominaba aquel aire, era de ancestral raíz, por ello la noche coreaba.
Quien seas, termino adolorido pero con un astro punzante dirigiendo
lo que queda.... ¿Qué desborda, qué eleva, qué indica, tú, ánima o aceite?,
estuve cerca de palparte en tentación arqueada! ¡Oh Bitácoras! ¡Oh Bitácoras!*

Diego Román
Estudiante de Comunicación Social
Universidad del Cauca

Se intuye el instrumento

*Procuré no amanecer más encima de los tejados.
 Dejé de insistir en la grandeza que trae el Cetro
 ante la mirada devota de quienes afirman su dolor.
 Tuve que vestir los espíritus, cuando el canal que nos
 separaba era terriblemente encantador, melodioso....
 ¡Oh, el natural movimiento fue inevitable!
 Tanto, que el tiempo posó su aspecto, su figura,
 su desnudez; convencido de que nadie podría hacerlo.
 -Ah, si se refugiaran, si iniciaran la real templanza,
 el borde del ocaso que detalla la esencia púrpura,
 resaltaría su nombre, como exhortación antigua-
 ¡Cyrenda! confuso pedí que liberaran mis manos
 a través de los acordes, pedí potencia en mi silencio,
 y no diré que obtuve, pues la vara sibilina no se puede limitar.
 ¡Ay del temblor! ¡Ay de esa ruina que interna desaparece!
 Para que el Alma, desterrada viajera de nuestro cuerpo,
 se eleve y así se dirija totalmente convencida hacia la aurora.
 ¡Oh sí! Años atrás sentía que mi Sombra se estaba
 inmortalizando mientras yo la adoraba bajo el árbol....
 ¡Oh sí! Tú, aquella ánfora donde prepararé mi semen,
 la existencia de ambos crímenes, de congenialidad sublime.
 Tú....intuirás el sufrir que causa la dimensión sonora,
 intuirás la superior Alegría de volver a mecer el Cantor....*

R

Javier Marduk
Profesor Departamento de Filosofía
Universidad del Cauca

Impotencia

*Agarrar el cuerpo o su hiel de fuego
para intentar invocar la muerte
o querer intuir su lejano aliento.*

*Disponer el cuerpo y aruñarle la piel,
desangrarlo en caricias de amor
para que el viento de la muerte no lo arrastre
o para que no ceda ante su seducción.*

*Por qué no tentar a la muerte
y agarrarla y darle mi cuerpo
y decirle ¡no más! y obligarla a parar,
a no seguir imantando más mis pasos.*

*Por qué no destruir, deshilar el cuerpo
para que la muerte no lo viole ¡que no más!
que deje sólo su herida en mi eternidad.*

Si me quiebro

*Si me quiebro en el estruendo de luz
que invoca a los dioses en elevación.*

*Si me enredo en sacras letanías
que maldicen sin piedad mi muerte.*

*Si mi cuerpo no detiene ya más
la sombra de su oleaje de mal.*

*Si el susurro del amanecer me grita
el himno de guerra de la posesión.*

*Si vibro en las dimensiones que chocan
en las dimensiones que se confunden.*

*Si me quiebro en ese estruendo de luz
tal vez me olvides en el resplandor.*

r



RESEÑA SOBRE: DE LA TRAGEDIA, DE SÖREN KIERKEGAARD

Por: Guillermo Pérez La Rotta

Docente Departamento de Filosofía

Universidad del Cauca

En este lúcido ensayo Kierkegaard se pregunta cómo pueden ser aproximadas las características de la tragedia antigua y la moderna. Y ello bajo el siguiente criterio: la modernidad está signada por lo cómico, a su vez motivado por el aislamiento general de los individuos. Algunos de sus signos son la necesidad artificial de asociarse, la desesperanza y la debilidad de la religión. Todo ello confluiría en que nuestra época está marcada por la responsabilidad no asumida: eso es lo cómico. Cuando lo subjetivo se impone como norma de valor, una persona hace valer su contingencia frente a la necesidad de la evolución y ello resulta risible. Kierkegaard recuerda, de acuerdo con Aristóteles, que en la tragedia antigua la acción no procede simplemente del carácter (como halo de subjetividad), ni es tan reflexiva. El monólogo no se fusiona con la acción y el diálogo no es tan diáfano. La acción se une al suceso, al destino, la familia y el estado que engloban la fatalidad que atañe al individuo. Naturalmente el héroe cae como consecuencia de su acción y allí padece, pero ese padecimiento está entregado al curso del mundo. Esto otorga a la tragedia antigua una dulzura incomparable. En cambio la tragedia moderna implica un héroe reflexivo en grado sumo, que depende totalmente de sus acciones. Está aislado y todo es situación y réplica, arrojado en el mundo bajo una contingencia. Esta diferencia sobre aspectos capitales marca el sentido de la culpa: en la tragedia antigua es una acción que oscila entre el actuar y el padecer, y en esto consiste el conflicto trágico. Por eso es menos “moral” que la tragedia moderna, donde hay intensa reflexión y el individuo está abandonado a sí mismo, donde el personaje recibe la fuerza enorme de una culpa que deja al mundo indiferente, para que solitariamente sobrelleve el peso del mal que asumió. Ya no hay conexión entre la culpa y el mundo.

Hay dos extremos con los cuales no debe coincidir el fallo trágico: la total inocencia o una culpa absoluta, la fulguración de un mal que atravesaría totalmente a la conciencia; cuando el personaje es “malo” ya no hay tragedia. El sentido de lo trágico antiguo está entre esos términos extremos. Lo fatal no ha de transfigurarse en pura subjetividad. Todo ello importa, según Kierkegaard, para pensar la tragedia de hoy, advertir si el sino del personaje tiene relación con unas causas sociales, políticas, o religiosas que entran en juego como fatalidad y no dejan sólo al héroe, porque este contiene y vive en su alma un padecimiento que en la misma medida afecta al mundo, que sobrepasa con dulzura la racionalidad humana para entregar el significado de un destino innombrable. Esa sería la condición de una aproximación entre tragedia antigua y moderna. Lo trágico ostenta una virtud sanadora y una melancolía, induce a pensar profundamente en el curso del mundo, y a reconciliarse finalmente con él. En cambio si uno intenta ganarse totalmente a sí mismo, eso resulta cómico. Porque se aísla de todo lo que lo sostiene: familia, religión, estado, y se hace risible relatividad. Es claro que Kierkegaard critica la modernidad que intensifica la vivencia subjetiva.

En contraste, quiere mostrar el camino por donde transita lo trágico: el sentido de época, de tradición de un ethos, que en todo caso acoge a un individuo, y le entrega sutiles incitaciones para su acción, que muestra el curso de las cosas como lo que son: condiciones del mundo, como algo que puede ser dulzura. Basta con ser relativo hacia algo que aún puede ser misterioso: el destino, la vida, aún el azar cabría. Una atribución del mundo que sigue siendo majestad para sentirla misteriosamente. De ese modo, el individuo es rigurosamente feliz si está sumergido en la tragedia. Y esto tiene un sentido estético, afirmativo, como lo entiende también desde otro rincón del pensamiento, el propio Nietzsche. Lo trágico acuna. Tiene un contraste con el mal, la moral, la caída y la resurrección, la condena y la salida feliz, propias de la religión. Lo estético alivia en la falta, porque a la vez afirma con goce pleno la realidad del mundo que hay que poner ante los ojos para saldar el necesario encuentro con ella; la religión alivia después de pecar, a través de un resarcimiento moral que además viene de una norma que se supone absoluta. El que peca tiene la ilusión de que su dios castiga y resarce, en eso se cifra todo su movimiento vital. Nunca comprende de verdad el estado del mundo como la tragedia que es. Se puede no ser cristiano, y eliminar esa opción de ver el gran contraste entre la estética y la moral absoluta, como propone Nietzsche en *Origen de la tragedia*. (Ensayo de autocrítica. Numeral 5). Ir incluso hacia una dimensión de inocencia fundamental que se conecta con una ontología más allá del mal y del bien. Pero Kierkegaard ve en cambio que estamos entre lo trágico y lo religioso.

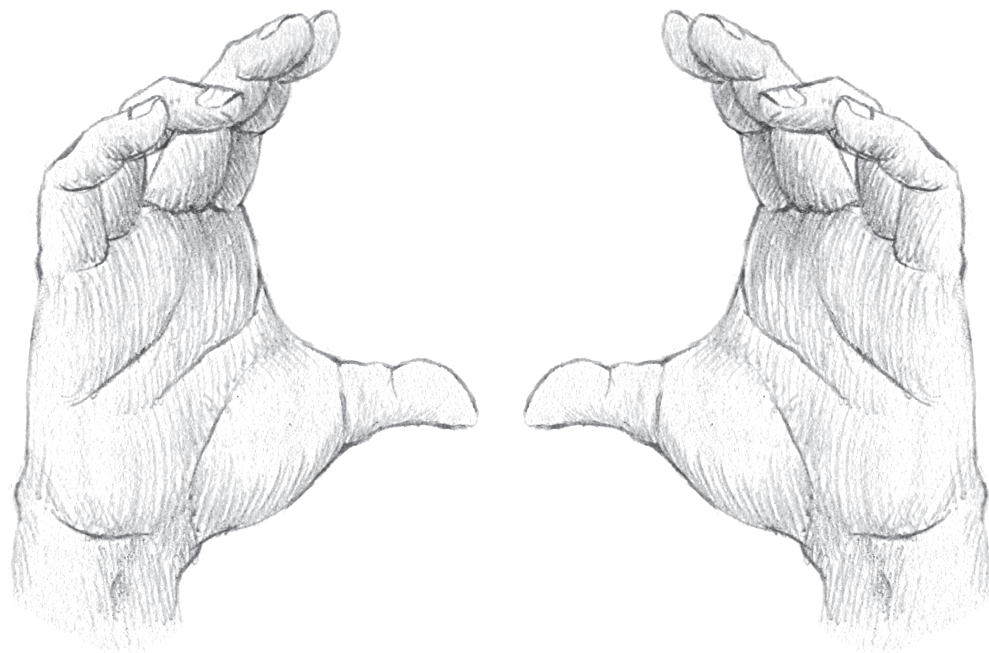
El anterior problema de la culpa, de la acción y el destino, se ve bajo una nueva óptica cuando Kierkegaard divide los sentimientos en función de la variedad de la culpa trágica, distinguiendo pena de dolor. La pena es más honda, porque siente con intensidad al mismo tiempo que ignora la reflexión, y el dolor más superficial en

tanto racionaliza y comprende las causas. En la tragedia moderna es mayor el dolor, pues en éste hay una meditación que la pena desconoce; surge nuevamente la reflexión de un sujeto moderno frente al abandono de un sujeto antiguo. Un ejemplo ilumina el matiz: el niño manifiesta pena ante la desgracia, el adulto dolor. Esto vincula al pecado con el dolor, y también su correspondiente arrepentimiento. La reflexión, acunada sobre un suelo de presupuestos ideológicos, dice: este mal llegó por tales motivos, responde a esto y aquello, para encontrar con radicalidad a unos culpables. En contraste “En Grecia la pena es más honda porque la culpa encierra la indeterminación estética”, dice nuestro autor. Y eso es fundamental para entender el significado de la conciencia griega y su relación con la tragedia. En la tragedia antigua la pena, no está sólo en mí, sino en el mundo. Y ello se vincula excepcionalmente con la estética: el espectador siente compasión por el personaje y se reconforta en ello, encuentra afirmación y felicidad, resultante de una meditación sobre el sentido del mundo que vive en ese personaje como una fatalidad que termina por reconciliarnos con la vida. En eso consisten la piedad y la conmiseración, sentimientos que desencadena la tragedia.

Finalmente Kierkegaard propone su propia Antígona como una variación sobre la antigua. Se trata con ello de afirmar el valor permanente de la tragedia, matizando las sutiles diferencias que estableció, convirtiendo su meditación en un drama para que su cofradía de amigos lo comparta con él; amigos que reciben un regalo póstumo, pues toda obra humana es esencialmente póstuma. La heroína imaginada por Kierkegaard será singularmente una mujer: “como mujer, tendrá la suficiente esencialidad para que la pena se manifieste, y como parte de un mundo dominado por la reflexión, lo será bastante para que el dolor haga mella en ella”. Los movimientos de ese vaivén los construye nuestro autor con gracia y penetración.

¶





La creación es un asunto siempre repetido

O una Reseña críticamente simplificada sobre LAS 5 OBSTRUCCIONES de Lars Von Trier & Jørgen Leth (Fem Bespænd Zentropa Films Dinamarca / Bélgica/ Suiza/ Francia. 2003. 90 min.)

Por: Alex Andrés López G.
Estudiante de Filosofía
Universidad del Cauca

Dentro de la forma de una reseña, escrita por encomienda y con ánimo placentero de hacer caso a los requerimientos amablemente femeninos, me permito citar la obra de este creador inminente llamado Lars Von Trier a quien conoceremos en *Las 5 Obstrucciones* trabajando junto a su maestro, el señor Jørgen Leth.

La idea inicial se ha planteado cómo hacer una reseña; así las cosas, dentro del juego discursivo de las publicaciones y la sintaxis propia de los editores, el punto de partida siempre será la descripción de la película, asunto que las más de las veces termina irritando al lector que desconoce de lo que se habla, o genera los traslúcidos comentarios del tipo: “¡ah el tipo que escribe eso se tiró la película!” Traduciéndose la mayoría de las veces en simplemente no leer el texto. Decisión que la mayoría de los casos es la más acertada, sobre todo si se trata de apertura de criterio y aplacamiento del opinómetro reconocido como el elemento válido para la censura.

Empezaremos por lo requerido. *5 Obstrucciones* es otra ocurrencia de Lars Von Trier en su infinito camino de recorrer las posibilidades de la creación unidas al ejercicio de la experimentación constante. En términos formales es una reescritura de *El Hombre Perfecto* (Der perfekte mennesk, Jørgen Leth 1967) cortometraje que el señor Trier hace que su autor vuelva a hacer 5 veces diferentes, en cada una de ellas con obstáculos distintos, o condiciones, permitiéndose la traducción realizada por los subtituladores de la versión distribuida; en cualquiera de los dos casos se trata de una serie de reglas estrictas que se deben cumplir a cabalidad para poder llevar a cabo el trabajo que se debe hacer. Se añadirá para quienes quieran saberlo, o ya lo saben y quieren recordarlo, que no es la primera vez que Lars hace uso de ese recurso, de hecho, es un principio que hace parte de su filmografía. El principio, es considerar que en la medida en que se ponen una serie de impedimentos al realizador sus capacidades creativas, o creadoras, van a ser mejor explotadas ya que no se recurrirá a la primera opción, sino que se jugará siempre con un marco restringido que se adopta por libre decisión; es el caso del manifiesto de Dogma 95, la trilogía Estados Unidos: *Tierra de sueños*. etc. Lars Von Trier lo llama principio de autoflagelación. Lo interesante del filme es que es la primera vez que se lo aplica a otro.

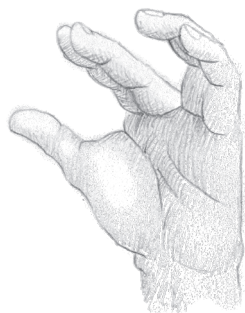


En el filme Lars Von Trier hace de juez y director al mismo tiempo, poniendo a Jørgen Leth una serie de condiciones, todas sobre rehacer la película que éste genio contemporáneo del cine considera simplemente perfecta. En todos los casos vamos a ver la misma historia, los mismos diálogos, el mismo personaje, el mismo contenido y así lo mismo... *ad infinitum*.

En la primera versión cada corte no puede tener más de 12 fotogramas, se deben responder las preguntas que se hacían en el original, transcurre en Cuba, no hay decorado. En la segunda lo manda a un sitio que muestre miseria... Stop Stop! Para no caer en el juego del absurdo propuesto desde el principio. A buen espectador pocas palabras, o a buen entendedor pocas imágenes.

En fin, que más da. La segunda condición no se cumple y por ello la tercera es: o volverlo a repetir y que salga bien, ó por el contrario, en el juego de imposición de reglas, castigarlo anulándolas todas, dándole como resultado una total libertad. La tercera versión se realiza en Bruselas. Cuarta versión obligar a Jørgen a hacer algo que a ambos no les gusta, que sea dibujos animados. La quinta y última obstrucción es la más simple de todas, Leth debe figurar como director y sólo deberá leer un texto que Lars Von Trier escribe sobre todo lo que ha hecho hasta entonces, es decir debe cumplir con un proceso de despersonalización como punto final de la creación siempre vuelta a construir. Esa es la película. Ahora empiezan los problemas.

Entre los elementos más interesantes que se presentan es tener la oportunidad de ver trabajar en directo a dos grandes genios creadores, otra la alegría y el coqueteo estético de ver jugar a dos chicos que por más que pase el tiempo no han crecido y simplemente hacen lo que saben hacer divirtiéndose entre ellos, otra, aprenderse la historia y los diálogos hasta el cansancio (o el aburrimiento para el poco fiable espectador), después de ver 5 veces lo mismo, caso que se haya visto con anterioridad la versión original, otra, adentrarse en la multiplicidad de posibilidades sobre algo que se considera acabado y significado, y otra, por último, para no extenderse como lo incita la película, comprender al final de las cuentas el universo del creador en la competencia acérrima de dos realizadores que inventan y traspasan obstáculos mutuamente.

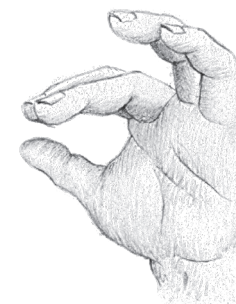


Habría que añadir que también resulta interesante tratar de clasificar la película dentro de un género específico, documental o ficción, ya que estrictamente no podría pertenecer a ninguno de los dos, característica que la hace más provocadora dado que se trata de una obra donde lo inclasificable y lo creado participan del espacio de la indeterminación como rasgo, valga la paradoja, determinante y necesario.

Las incitaciones provocadas por la película nos llevan a pensar en una serie de elementos que se pueden poner a consideración para quien quiera verla, o volver a verla si es el caso del contagio, propio de las obsesiones del señor Trier.

El primero de ellos, es intentar considerar cómo se concibe la creación en algo ya realizado. A nuestra consideración, la película muestra la posibilidad del infinito ligada a la necesidad de la regla. Como si la regla fuera simplemente lo que quiere mostrarse de múltiples formas, y para ello no tiene otra opción sino siempre mutar en las determinaciones restringidas; todas ellas (las obstrucciones) son las que le permiten establecer (a la regla) las diferencias en los modos de la infinitud de los cuerpos (los textos), participantes todos en el absoluto que es la fuerza de la creación mostrándose siempre en multiplicidad. Las relaciones filosóficas con la creación y el mundo son evidentes.

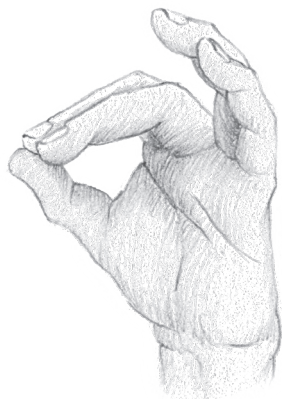
Entre otros rasgos, en la creación siempre se retorna porque nunca hay un origen único y determinado, escapar a la teleología del significado y la recurrencia a lo conocido es una necesidad ineluctable si de participar de la cosmogonía creadora se trata. Siempre se retorna para evitar ser lo que se es, por que cada regreso es un deshacer de la identidad antes construida como camino en la construcción de otra, que se hace como medio de volver nuevamente sobre ella, simplemente para encontrarle nuevas formas ocultas y reveladas. Los cuerpos al infinito (en este caso los textos que son cada versión) siempre se forman bajo la expresión de contenidos que se muestran de forma diferente, lo diferente es el rasgo que permite identificar la fuerza subyacente a la multiplicidad de las formas. El regreso sobre lo que se repite de manera diferenciada es la afirmación de la fuerza creadora que nunca tiene un origen único y nunca una forma acabada. Inflexiones de pensamiento de tal talante son las que se incitan y provocan de manera simple y alegre con la película en cuestión.



Habrà que considerar libertad y creación. En la tercera versión la única obstrucción es que no hay obstrucciones, simplemente porque la falla, según el juez Von Trier, de la segunda versión, merece el castigo de no dar ninguna pista ni ayuda que sería el establecer condiciones. Es el único momento de la película en la que nos encontramos con una reinención contemporánea sin la intromisión de la regla (Lars Von Trier jugando a ser Dios). Así, el ejercicio de libertad nos permite adentrarnos de manera más simple, e íntima por consiguiente, en el universo de Jørgen Leth, todo ello para encontrarnos con una de las versiones más desgarradoras y afectivas, dado que se vuelve a la versión original con la contundencia del ejercicio de la crítica y la conservación de los rasgos distintivos que hicieron al dios jugueteón de las repeticiones siempre creadas, considerar la película de Leth como perfecta. De este modo, la libertad consiste en retornar sobre lo que se quiere, en tanto que la fuerza viva de la creación implica la potestad de decidir hacer vigente los rasgos distintivos de la obra, ella como permanencia siempre reinventada; la libertad de la creación es volver sobre lo que se es para encontrarse nuevamente con la fuerza que escapa a toda regla.

Quizá por todo ello la despersonalización de la versión final, la quinta (5°), que ha pasado por reinventarse (3°), hacer lo que no se quiere (4°), jugar con lo que no se sabe y participar en lo que no se conoce (1°), y experimentar con lo que se siente (2°) es la posibilidad del descubrimiento mutuo de dos autores, que en medio del juego agonístico del reto artístico, muestran sus falencias y sus miedos como las fortalezas en la exploración de creadores incansables que buscan, en los laberintos del pensamiento y las formas, el modo de encontrarse con ellos mismos. “Cuando vas hasta el límite también pagas el precio de alcanzar el punto donde el miedo se convierte en locura”. Jørgen Leth.

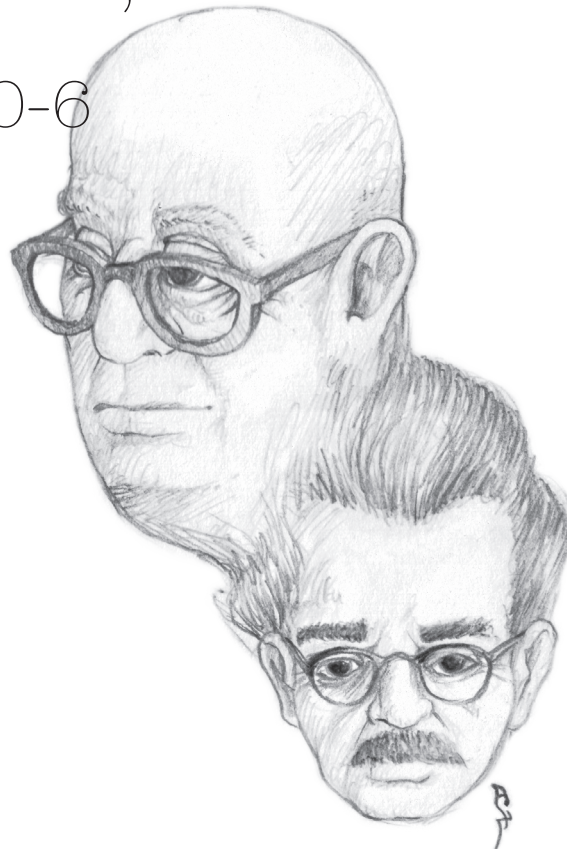
r



Traducción:
L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE de
WALTER BENJAMIN
Histoire d'aura
Bruno Tackels
Editorial L'Harmattan, 1999
París- Francia
ISBN: 2-7384-8710-6

Traducido del francés por:
Ángela Maya
Estudiante de Artes Plásticas
Facultad de Artes Plásticas
Universidad del Cauca

Nelson Hurtado
Profesor de Filosofía
Departamento de Filosofía
Facultad de Ciencias Humanas y
Sociales
Universidad del Cauca



CAPÍTULO I

LA OBRA DE ARTE EN EL TRIBUNAL DE LA AMISTAD.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es, por varias razones, un texto decisivo para entender las apuestas estéticas y políticas que animan y dividen el pensamiento de entre guerras. La polémica y las críticas que ha suscitado este texto se corresponden a la unanimidad cuasi-cultural que provoca hoy. Esas críticas asombran de entrada por su origen: no provienen como podríamos pensar, de comentaristas hostiles a la Escuela de Frankfurt, sino de aquellos que, durante todos esos años de fascismo y de exilio, se encontraban en una estrecha proximidad con el pensamiento de Benjamín: Bertolt Brecht y T. W. Adorno. Es en el corazón de estas amistades intelectuales donde habitan los ataques más violentos. Más extraño aún: la posición de Brecht en la consideración de este texto es absolutamente idéntica a la de Adorno, como lo muestran estos dos textos extraídos del *Journal de travail* de Bertolt Brecht (1938) y de la *Théorie esthétique* de Adorno (1970).

«[Benjamin] parte de alguna cosa que llama aura, en relación con el sueño [el sueño diurno]. Él dice: cuando sentimos una mirada dirigida sobre nosotros, incluso sobre la espalda, buscamos responderle (!). La esperanza de ser mirado por eso que miramos crea el aura. Esta tendería a debilitarse desde hace poco, conjuntamente con lo cultural. Benjamín ha hecho este descubrimiento analizando el cine, donde el aura se desvanece a causa de la reproductibilidad de las obras. Pura mística, a pesar de la postura anti-mística. Es pues de este modo que adaptamos la concepción materialista de la historia! Hay mucho de que espantarse.»¹

«La antítesis elemental que establece entre la obra aurática y la obra reproducida masivamente, debido a su carácter abrupto descuida la dialéctica que sustenta esos dos aspectos, la consecuencia es una concepción de la obra de arte que toma como ejemplo la fotografía, y que no es menos bárbara que la concepción del artista como creador. De otra parte, originalmente, en su *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamín no hizo parte jamás de una antítesis antidialéctica como lo haría cinco años más tarde en su ensayo sobre la reproducción en masa. Cuando este ensayo acepta

¹ Bertolt Brecht, *Journal de travail*, París, L'Arche Éditeur, 1976, p. 15

literalmente la definición del aura tal como ella es definida en la obra precedente, la obra sobre la fotografía celebra el aura de las primeras fotografías, aura que no habían perdido más que por la crítica de Atget ² contra su explotación comercial. Esta última concepción parece delimitar bien la realidad, más cerca que la simplificación que luego permitió en el ensayo sobre la Reproductibilidad al conseguir su molesto éxito.»³

Estos dos comentarios provienen de dos intelectuales los cuales, no debemos olvidar que no podían entenderse ⁴. *Le Journal de travail* de Brecht está lleno de observaciones que describen, el día a día de sus relaciones conflictivas con la Escuela de Frankfurt. Escribe entre otras cosas que el instituto es «una mina de oro para la novela de los Tuis», ⁵ texto que lo ocupa durante los últimos veinte años de su vida y donde estigmatiza la impostura de los intelectuales de su tiempo. El «Tui» designa «el intelectual de este tiempo de mercados y mercancías, el rentista del intelecto». Siempre en su *Journal*, Brecht consigna esta formula: «El rostro de Adorno es incapaz de alargarse, lo que le sirve mucho en tanto que teórico»⁶. O aún más, esta otra anotación que habla por sí misma:

«[Yo estaba] con Eisler en casa de Horkheimer para el almuerzo [el 12 de mayo de 1942]. A continuación de esto, Eisler propone como intriga para la novela de los Tuis: la historia del instituto sociológico de Francfort. Un hombre viejo y afortunado (Weil, especulador de trigo), muere preocupado por la miseria que reina en el mundo. Éste lega una suma importante para fundar un instituto que debe investigar la fuente de la miseria. Naturalmente, es él mismo. La actividad del instituto llega en una época en donde igualmente el emperador quiere ver nombrar una fuente de los males, debido a que la indignación del pueblo crece. El instituto toma parte en el concilio.» ⁷

² Cf. Walter Benjamín, «Pequeña historia de la fotografía» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Poesía y revolución*, t. II. París : Denoël, 1971, trad. M. de Gandillac.

³ T. W. Adorno, *Teoría estética*. París : Klincksieck, 1989, p.82

⁴ El texto de Adorno esta lleno de ataques apenas disimulados con respecto a la estética brechtiana, y en una carta dirigida a Benjamín, él afirma encontrar en el ensayo sobre La obra de arte «un residuo muy sublime de ciertos motivos brechtianos». La estrategia es evidente: dirigir el fuego sobre Benjamín, para de hecho apuntar a – y alcanzar – la persona de Brecht. Es necesario por otra parte preguntarse por el empleo que hace Adorno de la palabra «muy». El brechtianismo es, en el texto de Benjamín, «*muy sublime*». ¿Qué hay que entender por esto?

⁵ Bertolt Brecht, *Journal de Travail*. París, L'Arche, 1976, p.375.

⁶ Bertolt Brecht, *Ibid.*, p. 414.

⁷ Bertolt Brecht, *Ibid.*, p. 284.

«[Yo] encontré en casa de Rolf Nürnberg, en una *garden-party*, la pareja de payasos Horkheimer y Pollock, los dos Tuis del instituto sociológico de Frankfurt, Horkheimer es millonario, Pollock solamente de buena familia, por lo tanto Horkheimer es el único que puede comprarse una cátedra en cualquier lugar en donde él resida «para cubrir al exterior la actividad revolucionaria del instituto». En ese momento, es la Columbia, pero desde que tienen lugar las grandes redadas de rojos, Horkheimer perdió el deseo de «vender su alma, ésa que se produce siempre más o menos en la universidad», y parten para el paraíso del oeste. Qué son las palmas académicas! –con su dinero mantienen a flote a una docena de intelectuales, los cuales son obligados a enviar en contra prestación todos sus trabajos sin garantías de que la revista algún día los publique. De esta manera pueden ellos pretender que “salvar los fondos del instituto fue su principal deber revolucionario durante todos esos años.» ⁸

Estas frases no suscitan ningún comentario. A tal punto está este asunto atravesado por los afectos, que lamentablemente tales frases no podrían engendrar el menor bosquejo de diálogo. Brecht confía todavía en su *Journal* que los «Tuis» del instituto para la investigación social “no hubieran hecho más que levantar las cejas” ⁹ – primero Adorno– cuando les dijo que la facilidad con la cual la burguesía italiana había licenciado a Mussolini probaba que la guerra y el fascismo no representan más que una máscara derivada, una capa superficial, y no la raíz del estado burgués. Conociendo la hostilidad que los anima, sabiendo en qué punto las referencias de Adorno (de Wagner a Schönberg) son inaceptables para Brecht ¿cómo explicar que se reúnan para sospechar, denunciar y descalificar la concepción benjaminiana del arte? Este juicio común, tajante y perentorio, apunta muy particularmente al concepto de aura. Los dos afirman que la tesis de Benjamín sobre el aura es peligrosa, mística y horrorosa según Brecht; bárbara y fascista, al parecer de Adorno. Ellos se encuentran en el hecho de interpretar el aura como un concepto fácil, poco elaborado e ingenuo – en una palabra poco dialéctico, es decir, incapaz de leer e interpretar el estado del mundo regido por el capital y la mercancía.

⁸ Bertolt Brecht, *Ibid.*, p. 201

⁹ Bertolt Brecht, *Ibid.*, p. 355

De manera unánime, Brecht y Adorno identifican un debilitamiento del concepto de aura: ha perdido la fuerza dialéctica que tenía en los trabajos anteriores, entre otros en la *Petite histoire de la photographie*. La crítica de Brecht y la de Adorno parte de esta constatación: el concepto de aura es ingenuo y reaccionario al evacuar con tal rapidez —de manera tan abrupta según las palabras de Adorno— el aura de las artes reproducibles. Por un gesto tal, Benjamín no puede ver más la parte mágica y engañosa que actúa en ellas y, por el mismo hecho, les concede ciegamente un crédito que le prohíbe toda «discusión de la reificación burguesa». ¹⁰

¿Qué dice exactamente el texto de Benjamín? ¿Qué contiene para convertirse en el blanco sobreexpuesto de críticas tan *diferentes* por su fuente y por tanto tan concordantes en su ángulo de ataque? ¿Cuál es el sentido de esta tentativa para que se aúnan en contra suya personas del todo separadas, sino precisamente (y esto debe ponernos en la ruta) que ellos dos tenían estrechas afinidades intelectuales con Benjamín? Delante de una pregunta como ésta, esperamos una respuesta plena y unívoca, directa y afirmativa. Confiamos en que a partir del ensayo sobre la *Obra de arte*, se bosqueje una tesis de contornos bien dibujados, que nos permitirá probar, precisar, y en un último análisis, juzgar en el proceso qué tan bien fundadas son las críticas de Adorno y de Brecht.

No obstante las cosas no son fáciles. Tal programa de trabajo, bien que sea posible (e incluso necesario) realizarlo, no es suficiente, porque no nos dará ninguna luz verdadera sobre las relaciones que se tejieron entre estos hombres, ni sobre las verdaderas apuestas filosóficas y políticas que alimentaron este pensamiento sobre el aura. ¿Por qué? La respuesta, aún bajo forma de hipótesis, es simple de enunciar (pero muy difícil de desarrollar): porque el texto de 1936, publicado en 1955, no es el pensamiento de Benjamín sobre la pregunta del aura, de igual manera que las reservas de Adorno enunciadas en 1970 en la *Théorie esthétique* no constituyen el fondo del pensamiento de Adorno tal como él lo expone en su correspondencia con Walter Benjamín en 1936. ¹¹

En una palabra, y siempre de manera hipotética, podemos enunciar las cosas de la siguiente manera: el ensayo sobre *La obra de arte* de 1936 dice exactamente lo inverso de eso que Benjamín pudo pensar y escribir hasta 1935. De la misma manera, las críticas de Adorno en 1970 constituyen la antítesis exacta de eso que él escribía a Benjamín en 1936.

¹⁰ T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, París, Klincksieck, 1989, p. 82.

¹¹ De manera muy esquemática, en 1970, Adorno reprocha a Benjamín el suprimir toda aura en las artes de la reproductibilidad, mientras que en 1936, censuraba literalmente a Benjamín porque afirmaba que todas las obras de arte de la modernidad, por ser reificadas, estaban atravesadas por una dimensión «aurática». Esta proposición será explicada en lo que sigue de la exposición.

Si el ensayo de 1936, enuncia lo contrario de eso que Benjamín podía pensar antes de esta fecha, esto no significa que el texto opere un giro teórico. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se presenta bajo la forma de cuatro versiones diferentes (y quizás hay una quinta actualmente perdida). La primera de estas cuatro versiones data del otoño de 1935. El texto definitivo, publicado en Frankfurt en 1955 en la compilación *Schriften* y traducido al francés por Maurice de Gandillac, es pues, el producto de cuatro reorganizaciones sucesivas. Es esta última versión, efectivamente redactada en 1936 pero reelaborada por Benjamín hasta su muerte en 1940, la que Brecht y Adorno leyeron, y sobre la cual fundaron sus juicios.

Se podría zanjar el asunto afirmando que sólo el texto publicado es legible porque constituye la realización de un trabajo, el único momento de pensamiento filosóficamente cumplido. Una vez más, las cosas no son tan simples. La última redacción de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, bien que sea la más tardía en la cronología, no es paradójicamente la más creíble. Dos razones mayores se oponen a esta idea. De una parte, la cuarta versión no fue la única publicada: la tercera etapa se publicó en Francia en condiciones muy extrañas, bajo la forma de una traducción francesa de Klossowski, en estrecha colaboración con el mismo Benjamín, al punto que esta «traducción» se entiende como una reescritura. De otra parte, un trabajo comparativo riguroso nos pone frente a esta evidencia: entre la primera y la cuarta versión del ensayo, no asistimos tanto a una evolución o a una maduración del pensamiento como a una inversión dialéctica, un vuelco total del pensamiento contra sí mismo.

En estas condiciones, ¿cómo comprender la génesis de *La Obra de arte*? ¿Cómo interpretar la extraña genealogía de este texto si las versiones anteriores, lejos de ser variantes preparatorias, se presentan como avanzadas singulares, absolutamente irreductibles al artículo definitivo? Antes de responder, es necesario recordar dos acontecimientos en apariencia anecdóticos que afectaron por tanto, de manera determinante el trabajo de Benjamín.

1. En 1933, Benjamín abandona la Alemania nazi y comienza un viaje sin objetivo verdaderamente decidido. Y que no finalizará sino en 1940, cuando se suicida en la frontera franco-española. De 1934 a 1938, permanece tres veces en Dinamarca, en Svendborg, en casa de Bertolt Brecht. Tal como lo confiesa él, frecuentarlo fue determinante para su pensamiento.

2. De otra parte, durante los años treinta, Benjamín trabaja en estrecha colaboración con los representantes de la Escuela de Frankfurt, y en particular con T. W. Adorno —de quien Thomas Mann pretende, en *Le journal du Docteur Faustus*, que es su primo. Para Adorno, el pensamiento de Benjamín es una de las fuerzas constitutivas de la línea general del Instituto para la Investigación Social que él dirige con

Max Horkheimer. Cuando el Instituto emigra a Nueva York, Benjamín, muy afectivamente atado a la ciudad de París, decide quedarse en Francia. Se vincula activamente en la edición francesa de la revista del instituto publicada en París. Es en este contexto que Benjamín escribe *París, capital del siglo diecinueve* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Aunque no se trate de encargos, los textos que redacta en este marco son fuertemente condicionados por la «línea general» del Instituto.

En este clima, Benjamín pasa en el otoño de 1935 a redactar la primera versión de *La Obra de arte*. Este texto provoca un malestar sin precedentes en el seno del Instituto newyorkino porque es recibido como un manifiesto brechtiano. Lo que era como tal, inadmisibile. Esta inadmisibilidad es visible en las discusiones con Horkheimer de paso en París, y sobre todo en una carta famosa que Adorno le dirige el 18 de marzo de 1936.

Esta doble presión engendra las tres etapas sucesivas donde el texto fue retornado y arreglado.

1. Luego de las entrevistas con Horkheimer (entre enero y febrero de 1936), Benjamín redacta una segunda versión del texto donde corrige un cierto número de frases y opera importantes enmiendas.

2. Desde el mes de febrero, Klossowski emprende la traducción del ensayo a partir de esta segunda versión. Por otra parte, Benjamín, que sigue el trabajo de traducción muy de cerca, intervendrá sobre el texto no solamente para precisar las escogencias de traducción de Klossowski, sino sobre todo para integrar las exigencias del Instituto. Estas son claramente expuestas en la carta de Adorno del 18 de marzo de 1936, así como en una carta de Max Horkheimer, igualmente fechada el 18 de marzo, donde anuncia explícitamente su preocupación de esquivar los escollos políticos del trabajo de Benjamín para no dejar más que el cuerpo «científico»¹². Benjamín acató las exigencias, con el espíritu de satisfacer a los criterios newyorkinos. Pero las cosas no se quedaron ahí. La ingerencia se manifestó de una manera más escandalosa nuevamente por la intervención del secretario de Horkheimer, alguien

¹² «Debemos hacer todo lo que está en nuestro poder para preservar la revista en tanto que órgano científico, impidiendo de encontrarnos implicados por la prensa política» (Carta de Horkheimer a Benjamín del 18 de marzo de 1936, citada en *Escritos franceses*, p. 132. los subrayados son nuestros). Nos encontramos aquí delante de una argumentación fuertemente marcada por una preocupación institucional de delimitación de los campos y comprendemos fácilmente que este tipo de preocupaciones no podían más que entrar en conflicto con la posición de Brecht para quien la ciencia no tiene sentido sino en la medida en que deviene política, es decir, si ella cesa de preocuparse del mundo social y se introduce más en contribuir a su perfectibilidad, como no ha dejado de hacerlo con el mundo de los fenómenos naturales.

llamado Brill quien, sin ninguna concertación con el autor, se permitió modificar el texto y suprimir capítulos enteros, justo antes de ser enviados a la imprenta. Su gesto desde luego provocó una crisis grave en la oficina parisiense del Instituto. En esta ocasión Raymond Aron tomó la defensa de Benjamín con una gran firmeza. Horkheimer no dio menos razón a Brill -«¿Acaso no le hice yo mismo parte de nuestra intención de suprimir algunos pasajes?», le recuerda a Benjamín- manteniendo las correcciones de su colaborador.

3. En el contexto de estas lamentables maquinaciones, de 1936 a 1940, Benjamín no cesa de corregir su texto aportándole modificaciones importantes que condujeron a la versión definitiva, publicada por Adorno en 1955.

Estas indicaciones nos permiten arriesgar la hipótesis siguiente: en cinco años *La Obra de arte en la época de su reproductividad técnica* conoció deslizamientos sucesivos que lo alejaron de su fuente brechtiana, a medida que le acercaron a criterios de aceptabilidad enunciados por el Instituto para la Investigación Social. En otros términos, las repetidas presiones de Adorno se explicaban por el hecho que él habría percibido que ese texto, originalmente brechtiano, podría perfectamente invertirse y servir a la «línea general» del Instituto.

Esta hipótesis explicaría la negativa de Brecht, tal como lo anuncia en su *Journal de Travail* en julio de 1938, en el momento en que el texto es enteramente ganado por las tesis de la Escuela de Frankfurt. Cuando Brecht sostenía activamente las tesis de Benjamín al comienzo de los años treinta y hasta la primera versión de *La Obra de arte*,¹³ su metamorfosis adorniana debía parecerle como una horrorosa explotación del materialismo. Cuando sabemos a qué punto la politización del arte reivindicado por Brecht está atada, en el texto de Benjamín, a la conceptualización del aura-primer-versión, comprendemos muy bien que la perversión del concepto de aura deviene incompatible con la problemática estético-materialista enunciada por Brecht. Nuestro propósito será entonces hacer evidente que las modificaciones filosóficas que afectan el motivo del aura en las diferentes fases de redacción del ensayo están estructuradas y animadas por una apuesta verdaderamente política.

Falta esta pregunta: ¿Por qué Adorno persiste, en 1970, en rechazar un texto que era conforme a sus expectativas, al punto de perder todo crédito al lado de Brecht? Está claro que no hay oportunidad alguna de responder si no se comprende lo que pasó en el texto de Benjamín entre 1935 y 1940.

Señalamos una vez más que estas preguntas fueron el objeto de un trabajo análogo, llevado a fines de los años sesenta por Rosemarie Heise. Sus investigaciones

¹³ Al punto de avanzar con él una respuesta común -comunista- en la estatización de la política puesta en obra por el fascismo: la respuesta de una politización del arte, tal como se encuentra enunciada al final del ensayo.

que tenían como objeto la redacción de Baudelaire, la condujeron al descubrimiento de una versión manuscrita del ensayo *París del segundo Imperio*, que se encuentra en Postdam y que es más antiguo que el original utilizado para la publicación. Sobre la base de esta «versión de Postdam», que ella publicó en 1971 (Deutsche Akademie des Künste, Berlin-Weimar), Rosemarie Heise muestra que la edición de los textos de Benjamín por T. W. Adorno y G. Scholem testimonian una manipulación ideológica post mortem que borra la dimensión marxiana de su obra en provecho de una imagen surrealista y mesiánica —contra la cual Ernst Bloch estaba violentamente insurrecto en su libro, *Héritage de ce temps*, luego de la publicación de *Sens unique*. En un artículo aparecido en 1967 en el número 56/57 de la revista *Alternative*, ella muestra que el ensayo sobre Baudelaire ha sido completamente reprimido por la Escuela de Frankfurt. Indica también que el mismo trabajo de desviación se operó sobre otros textos, especialmente sobre *La Obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Prosigue una larga y violenta polémica con «la gente de Frankfurt». Rolf Tiedemann responde en un artículo publicado en 1968 por la revista *Das Argument*. *Alternative* replica en su número 59/60. No tuve conocimiento de este antecedente más que en el curso de la redacción de este estudio. En atención a la coherencia, tomé la decisión de no leer los diferentes elementos de este «asunto» sino hasta después de haber terminado el presente trabajo, a la vez muy próximo a las intuiciones y conclusiones de Rosemarie Heise y complementario, puesto que realiza con el ensayo sobre *La Obra de arte*, lo que ella proponía hacer, y que demostró para el ensayo sobre Baudelaire. Historia del aura puede considerarse entonces, la continuación lógica de la visión que ella abrió.

CAPÍTULO II

LA CUARTA VERSIÓN EN CUESTIÓN

¿Qué sucedió entre Adorno y Benjamin desde 1935 hasta 1940? Para responder a ésta pregunta es necesario recorrer de nuevo el camino que separa la versión publicada, de los primeros esbozos del ensayo. Si partimos del texto definitivo tal como fue publicado en 1955, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, establece una distinción elemental entre la obra aurática y cultural — singularidad que se establece dentro de un espacio (sagrado) y un tiempo (eterno) absolutamente inapropiable — y la obra masivamente reproducible que ya no es pensada para mantenerse como pieza única, que no existe más que para el sistema de reproducción. Es en éste sentido que el cine es interpretado como el paradigma de la obra sin aura.

Apoyándose en esta distinción históricamente determinada, Benjamin plantea la siguiente teoría: la obra de arte — toda obra de arte — en la época moderna (es decir en la época donde la técnica ya no se define solamente como producción sino como reproducción) toda obra, en una época tal, pierde su aura, su singularidad mágica, su hic et nunc, su autoridad y por ende, su integración a la tradición. La obra no esta ya sometida a la ley del poder político, bien sea religioso o profano. Ella deviene cosa, privada de toda la autoridad que le lega la historia, un objeto masivamente producido-reproducido, expuesto y llevado frente a las masas. El texto definitivo está indiscutiblemente estructurado por ésta tajante distinción: o bien la obra tiene un aura — o bien no la tiene.

Sobre esta base, el ensayo desarrolla tres ejes cuya articulación debería permitir, como lo postula Benjamin en una carta a Horkheimer, «dar una forma actual a los problemas de la teoría estética» ¹⁴.

1. El cine, obra sin aura por excelencia, es pensado como la realización del surrealismo, del dadaísmo y de todas las corrientes modernas del arte.
2. Benjamín hace a un lado todos los conceptos de la estética clásica (la autenticidad, el genio, la creación, la belleza, el valor de eternidad, la presencia, etc...) mostrando que es el devenir moderno del arte en sí mismo el que controla, con la más estricta inmanencia, una condena similar.
3. Sea cual sea la calidad, toda reproducción falta a la obra en aquello que la hace obra de arte, es decir en su origen históricamente transmisible. La reproducción inhabilita literalmente la obra ya que la separa de su historia y suspende su poder de testimonio.

Apoyándose en estas tres tesis que articulan el conjunto de la cuarta edición, es posible hacer dos lecturas del ensayo, extremadamente diferentes pero igual de desastrosas, que terminan por encontrarse bajo un horizonte común.

1. La pérdida del aura es, para el dominio de las artes, una degradación, una pérdida o una desapropiación. Desde el momento en que sus obras están por razones técnicas, desprovistas de aura, el arte se pierde ya que se encuentra privado de aquello que lo hace originalmente posible. El aura es entonces ese origen que es necesario mantener y transmitir para que el arte se sobreviva a sí mismo. Las obras de la modernidad, debido a que les falta el aura, ya no son obras «de» arte. La obra

¹⁴ Walter Benjamin, *Correspondance*, t. II, París, Aubier, 1979, p. 188.

moderna rompe e inhabilita definitivamente la tradición del arte occidental. Ésta argumentación termina por alcanzar la apreciación popular: el arte moderno (en tanto que moderno) no es (no es más) arte.

Como lo muestra éste fragmento, dicha interpretación encuentra indiscutiblemente cimientos sólidos dentro del texto de Benjamin:

«Puede ser que las nuevas condiciones creadas por las técnicas de reproducción dejen por otra parte intacto el contenido mismo de la obra de arte, pero devalúan de todas maneras su aquí y su ahora. Esto ocurre sin duda para otras cosas igual que para la obra de arte, por ejemplo para el paisaje representado sobre la película cinematográfica; pero, cuando se trata de la obra de arte, esta devaluación la toca en el punto más sensible, allí donde ella es vulnerable como no lo son los objetos naturales: en su autenticidad. Lo que constituye la autenticidad de una cosa es todo lo que ésta contiene de originariamente transmisible, desde su duración material hasta su poder de testimonio histórico. Como el testimonio mismo reposa sobre ésta duración, en el caso de la reproducción, dónde el primer elemento escapa a los hombres, el segundo – el testimonio histórico de la cosa – se encuentra igualmente quebrantado. Por consiguiente aquello que se encuentra también quebrantado no es más que la autoridad de la cosa. Podríamos resumir todas estas carencias recurriendo a la noción de aura y decir: en el tiempo de las técnicas de reproducción, lo que se ve afectado de la obra de arte, es su aura.»¹⁵

La pérdida del aura es pensada como síntoma de una degradación histórica. Al perder su aura, la cosa se encuentra degradada, vulnerable y herida en su origen, faltándole aquello que la constituye como cosa. Visto desde este ángulo, la posición de Benjamin no escapa a una cierta forma de nostalgia, que se traduce por una retórica anticuada, incluso nihilista. Y entonces comprendemos por qué ciertos comentaristas pudieron escribir frases como la siguiente:

«Walter Benjamin piensa las potencialidades de reproducción técnica ofrecidas por la imagen-foto y la imagen-cine esencialmente como una degradación [...] Destrucción del aura por la reproducción fotográfica, «liquidación del elemento tradicional de la herencia cultural» por el cine: una concepción profundamente nostálgica de la estética, una representación de la técnica como proceso de reificación ca-

¹⁵ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *El hombre, el lenguaje y la cultura*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 143.

racterizan en parte el pensamiento de Benjamin como reintroducción de las formas de pensamiento romántico en el marco del materialismo histórico.»¹⁶

Adorno traduce el mismo sentimiento cuando afirma que «el fenómeno del aura es descrito por Benjamin con una negación nostálgica»¹⁷ – o «mística», según las palabras de Brecht.

Otros comentaristas, como Michel Deutsch, entienden esta negación como una ruptura positiva, una ruptura que no es simplemente el fin de la Historia reivindicada por las vanguardias. Michel Deutsch analiza el pensamiento del aura como una refutación de toda ruptura evidente o radical:

«El aura, tal como él ha elaborado el concepto, permite, de manera significativa, pensar el radicalismo de la ruptura dentro de la continuidad que la religión aseguraba antaño con el pasado».¹⁸

La pérdida del aura: una ruptura radical en la continuidad. Pero Deutsch agrega que esta continuidad prolonga aquella que la religión aseguraba antes con el pasado. El aura, como su pérdida, siguen siendo entonces un gesto teológico. Esta elaboración del concepto deja sin mencionar la fuerza de deteologización de la cual está cargada el aura. En la pérdida, dicha elaboración mantiene el aura como en un estado de retorno a sí mismo y se priva de pensar que la ruptura en la continuidad pueda ser verdaderamente ruptura, ruptura de todos los instantes.

2. Pero el texto permite simultáneamente otra lectura totalmente diferente: la pérdida del aura propia de la modernidad manifiesta y expresa de manera micro-cósmica la situación del mundo actual en su totalidad. La pérdida expresa y significa que vivimos en un mundo reificado y «sin-arte» (*entkunstet*)¹⁹, enteramente bajo la influencia del mundo comercial. El salvamento del mundo necesita la restauración del aura, o más exactamente la producción de obras capaces de conservar su aura para preservar un espacio ejemplar, ajeno a la racionalización industrial y capaz de resistirla. Siguiendo esta interpretación, la lucha política contra la alienación de las masas pasa por la producción de una obra-refugio, que puede ser cinematográfica, capaz de resistir a la difusión masiva, necesariamente degradante, de las obras de arte. En este contexto, no es difícil comprender el pavor de Bertolt Brecht.

¹⁶ Nicole Brenez, «Comme vous êtes», en *Admiranda*, p. 13.

¹⁷ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 68.

¹⁸ Michel deutsch, *Inventaire après liquidation*, Paris, Éditions de l'Arche, 1990, p. 118.

¹⁹ Nosotros retomamos aquí la idea de Denis Guénoun, que propone traducir *Entkunstung* por « désart ». (N.T. Al no existir una palabra que corresponda en el español, debimos componer la idea de una ausencia total del arte)

Estas dos interpretaciones del texto, una nostálgica, otra restauradora, reposan de hecho sobre el mismo fundamento: una concepción reaccionaria del arte, con la cual uno comprende fácilmente que haya atraído las iras conjugadas de Brecht y Adorno. Si el aura es pensada como este origen absoluto del cual nosotros seríamos arrancados, la consecuencia inmediata está en la nostalgia y la voluntad de remontarse más arriba de toda escisión. Como señala Adorno, esta actitud nostálgica es estética y políticamente desastrosa para el arte, hoy en día. Ésta da libre curso a dos posiciones artísticas absolutamente inadmisibles. Por un lado, incita a producir un arte que, dentro de las formas técnicas de la reproducción, volvería a dar la ilusión de un hic et nunc. Es de hecho esto lo que sucede en el «cine comercial». La obra desprovista de aura deviene un eslogan, una imagen del proceso de intercambio.²⁰ Por otro lado, esta actitud reactiva la tendencia al clasicismo. Favoreciendo la producción de un arte no reproducido masivamente y capaz de conservar su aura, confirmando y manteniendo plásticamente la ideología de la propiedad privada. El arte metamorfosea el «producto individual»²¹ en «un bien individual», por el simple hecho de darle un aura haciendo pasar la individualidad preservada de la masa como la única solución del arte. Si nos atenemos a este estado del texto, el análisis de Adorno es indiscutible.

En cuanto a la posición de Brecht, no podemos sino seguirle cuando juzga mística y renegada la idea de que la desaparición del aura culminaría en el cine. Es fácil demostrar que el fenómeno de la estrella ha tomado forma en el cine, gracias a la manipulación técnica del fenómeno aurático. Brecht es en efecto uno de los primeros en haber detectado la dimensión aurática, mágica e identificadora del médium cinematográfico. Pero su constatación se acompaña inmediatamente de una toma de conciencia de la absoluta necesidad de hacer obra con el cine²² y de pensar el arte moderno en estrecha correlación con las técnicas de reproducción.

Si fuera necesario acoger esta posición, deberíamos concluir que la estética esbozada por Benjamin toca sin duda las cuestiones importantes de la modernidad pero no se da ningún medio teórico sólido, capaz de darles una fuerza política consecuente. Y diríamos siguiendo a Adorno que su pensamiento es demasiado débil en su dialéctica para devenir un «elemento de constatación de la reificación burguesa».²³ Pero, por dos razones al menos, es imposible atenerse a esta posición. La primera es inherente a la versión definitiva que nos condujo a este estado del análisis. La segunda desborda esta etapa del texto para dirigirnos a su primera versión, por referencia a la correspondencia que Adorno mantenía con Benjamin en 1936.

²⁰ T. W. Adorno, *Ibid.*, p. 69.

²¹ T. W. Adorno, *Ibid.*, p. 68

²² Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, p. 165.

1. LA TÉCNICA COMO CRÍTICA

Notemos en primer lugar que al margen – o en el vacío – de las distinciones conceptuales juzgadas por Adorno elementales y demasiado simples (es decir «dialécticas»), el texto definitivo de 1936 porta las huellas de aquello cuya ausencia precisamente Adorno, deplora: «la distanciación, la relación crítica con respecto a la superficie ideológica de la realidad».²⁴ En lo que concierne al cine por ejemplo, Adorno le reprocha a Benjamin creer en el cine sin señalar la explotación comercial e ideológica que este transmite. Ahora bien, en el mismo texto, Benjamin escribe estas líneas:

«En Europa occidental, la explotación capitalista de la industria cinematográfica se rehúsa a satisfacer las pretensiones del hombre contemporáneo de ver su imagen reproducida. Bajo estas circunstancias, los productores de cine tienen interés en estimular la participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones equívocas.»²⁵

«Mientras el capitalismo dirija el juego, el único servicio que uno debe esperar del cine a favor de la revolución es que apoye una crítica revolucionaria de los antiguos conceptos del arte. No cuestionamos que, en algunos casos particulares, pudiera ir todavía más lejos y favorecer una crítica revolucionaria de las relaciones sociales, incluso del estatuto mismo de la propiedad. Sin embargo, no es este ni el objeto principal de nuestro estudio ni el aporte esencial de la producción cinematográfica en Europa occidental.»²⁶

A todas luces, estas líneas muestran la lucidez de Benjamin frente al cine. Ni por un solo instante pierde de vista el proceso de intercambio dentro del cual se encuentra presa la producción cinematográfica. Pero el poder de la imagen y el grado de exponibilidad extrema que la determinan como fuerza crítica revolucionaria no se encuentran en ningún caso neutralizados o agotados por la instancias del capital – apenas suspendidos y petrificados, ellos no esperan sino a ser reanimados. La imagen que se expone en el cine no puede ser dicha reaccionaria bajo el pretexto de que el capitalismo la desvía para su beneficio. Aunque sea parcialmente preciso, el análisis que consistiría en reducir el cine a su dimensión mercantil y a no ver en él más que un compromiso alienante con los que ostentan el poder, no rinde cuenta del fenómeno

²³ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 82.

²⁵ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *El hombre, el lenguaje y la cultura*, *op. cit.*, p. 164.

²⁶ Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 161.

cinematográfico en su globalidad. Es indiscutiblemente este escollo el que Benjamin intenta evitar en su trabajo, y es precisamente en esta trampa que Adorno lo acusa de haber caído. ¿Quién tiene razón? ¿Quién está equivocado?

El ensayo se expone ahora bajo una luz menos directa y menos unívoca de lo que parecía en la primera lectura. Una tensión entre dos puntos de anclaje, en apariencia irreconciliables, comienza a perfilarse. De un lado el reconocimiento de una pérdida, de una carencia o de una privación constitutiva del arte moderno – del otro lado la intuición de un dispositivo crítico alojado en pleno corazón de la carencia, inscrito en la textura misma de la poíesis moderna. Dentro de los procesos de reproducción, la función técnica se condensa en fuerza crítica:

«Para el hombre de hoy, la imagen de lo real que proporciona el cine es infinitamente más significativa, porque si ésta consigue tener aquel aspecto de las cosas que escapa a todo aparato – lo que es la exigencia legítima de toda obra de arte –, lo logra justamente porque usa aparatos para penetrar, de la manera más intensiva, en el corazón mismo de esa realidad.»²⁷

Traducida al léxico del aura, esta tensión significa que la estructuración técnica del arte prohíbe a la obra toda presencia aurática, pero en esta prohibición se revela la función específica de la obra de arte, ahogada y paradójicamente amplificada (en el ahogo mismo) por los procesos modernos de reproducción. Es en la pérdida del aura que el aura se revela. No solamente el texto se formula como tensión, sino que ésta tensión es paradójica y dialéctica, en el sentido benjaminiano del término. Ella no alcanza la verdad sino teniendo juntos los puntos extremos que la constituyen como tensión. La pérdida del aura revela y moviliza el aura como verdad política. Esta intuición que aflora en el texto de la cuarta versión nos autoriza a hacer una triple hipótesis:

1. Esta tensión paradójica entre el aura y su pérdida es la matriz teórica del ensayo sobre *La obra de arte*.
2. La tensión ha estado largamente ahogada por diferentes etapas de reescritura que llevan progresivamente a la última versión de 1936-1940.
3. Si nuestra hipótesis es pertinente, esta lógica paradójica debe encontrar un lugar consecuente en las etapas anteriores de la redacción.

²⁷ Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 167.

2. EL AURA SIN EL AURA, UN ASTRO SIN ATMÓSFERA: LA PROHIBICIÓN EPISTOLAR DEL 18 DE MARZO DE 1936

Esta hipótesis encuentra una primera confirmación en la carta que Adorno envía a Benjamin el 18 de marzo de 1936 para hacerle partícipe de sus reacciones luego de la lectura de la segunda versión del ensayo sobre *La obra de arte*. Esta carta es decisiva porque Adorno pretende encontrar en el texto de Benjamin la línea general del Instituto – que enuncia la disolución-deposición del mito, como una orden dirigida a desacralizar el arte – exponiendo al tiempo cierto número de reservas. Es impactante leer que la divergencia toca al concepto del aura. Adorno se inquieta de ver este concepto superar los límites del arte religioso (heterónimo, en términos de Adorno, con tendencia cultural en el léxico de Benjamin) para remitirse al arte cualitativamente moderno e invadir finalmente la totalidad del campo del arte. Él se asombra de no encontrar más en el ensayo, las distinciones precisas que eran, según él, la fuerza de los trabajos anteriores de Benjamin, especialmente la determinación conceptual de la alegoría contra el símbolo, en *Le Drame baroque allemand*, o la separación de la obra de arte y de la documentación mágica realizada en *Sens unique*. La debilidad del ensayo sería que abandona sus distinciones tajantes ²⁸ para comprometer el arte moderno en búsqueda de desacralización con la dimensión aurática que precisamente supone dejar. ¿Cómo podría el arte librarse de la magia si se mantiene dentro de los términos del aura?

«Por lo tanto encuentro inquietante – y veo en este lugar un residuo muy sublimado de ciertos alegatos brechtianos – que usted transponga ahora sin más razones, el concepto de aura mágica a la obra de arte autónoma, asignándole pura y simplemente un rol contra-revolucionario [...] la autonomía de la obra de arte – el hecho de que ella se constituye, en su forma, como «cosa» (Dingform) – no se confunde con aquello que, en ella, depende de lo mágico; si es verdad que la reificación del cine no es irremediablemente condenada, esto vale tanto como la gran obra de arte.» ²⁹

La inquietud de Adorno apunta en realidad a dos campos distintos: por un lado el arte de las masas, el arte consumible, el arte tecnológico; y por el otro, el arte autónomo, el arte moderno, la gran obra de arte, intelectual y programada. Él piensa

²⁸ Lo que no es por otra parte verdaderamente exacto. En *le Drame baroque allemand*, Benjamin afirma explícitamente que no se trata de jugar la alegoría contra el símbolo. Tal oposición es precisamente el hecho de lo simbólico tal como se desarrolla en la historia de la estética occidental. La intuición de Benjamin consistirá más bien en mostrar que la alegoría es el fondo «prehistórico» sobre el cual se dibuja toda forma, toda figura, que sea simbólica o alegórica.

que Benjamin salva lo primero enviando lo segundo a los infiernos — lo que significaría que la decadencia del aura de las obras de arte clásicas, manualmente producidas (la Literatura, la Música) no es de ninguna ayuda política, mientras que la decadencia del aura de las obras mecánicamente (re)producidas (el cine, el jazz) sería la vía de la revolución. Contra esta distinción que le atribuye a Benjamin, Adorno responde: el cine permanece fundamentalmente aurático, restaura peligrosamente el aura y corrobora entonces la alineación de las masas, mientras que por el contrario la decadencia del aura es absolutamente efectiva en las grandes obras de arte autónomas, con las cuales Kafka y Schönberg, por ejemplo, produjeron el paradigma. Adorno le reprocha entonces a Benjamin privilegiar el espacio no-aurático del cine reforzando el poder mágico de la obra autónoma. Él no puede admitir que el arte técnico sea un lugar dialéctico - signo de la libertad — y que el arte autónomo, que tiene la nobleza de permanecer siendo arte aprovechándose de los logros de su propia tecnología, sea condenado a la extinción de su existencia. Adorno se dirige entonces a Benjamin sobre dos frentes:

1. Usted salva el arte técnico oponiéndolo al arte autónomo, al arte moderno en tanto que sería aurático y se prohibiría la libertad, mientras que hay dentro del arte autónomo un núcleo de libertad que enaltece y conduce su revestimiento aurático al punto de hacerlo desaparecer, como es en particular el caso de la música dodecafónica.
2. Usted dice que el arte técnico no tiene aura, mientras que en realidad está impregnado del «peor sadismo burgués» y acentúa, por la restauración del aura, la fetichización de la imagen que usted pensaba poder suprimir gracias a él.

¿Qué retener de este comentario, sino que no parece claro cómo puede todavía asociar a Benjamin con la orden de desacralización del arte e incluir su proyecto en la «línea general» de la Escuela de Frankfurt? La carta de Adorno revela claramente su desacuerdo con el proceso de Benjamin. Y esta crítica de 1936 no es más que el premier síntoma de un rechazo que se volverá explícito en la *Teoría estética* de 1970. Pero mirando más de cerca, evidencia que las razones del rechazo son diametralmente opuestas. De 1936 a 1970, asistimos de hecho a un puro y simple vuelco total de la crítica. En 1936 Adorno reprocha a Benjamin el no otorgarle derecho a la gran obra de arte (moderna) disfrazándola de un aura — de no haberla «dialectizado» lo suficiente — mientras que en 1970 se sorprende de ver a Benjamin, en el texto definitivo publicado al interior de la selección *Schriften*, lamentarse sobre la ausencia de

²⁹ T. W. Adorno. «Lettre à Benjamin du 18 mars 1936», en *Écrits français*. Paris, NRF, 1991, pp. 134-136.

aura que afecta el arte autónomo en la época de las técnicas de reproducción. ¿Cómo pueden armonizar esas dos sentencias? ¿Cómo puede Benjamin a la vez condenar el aura como signo reaccionario de un espíritu burgués que se imprime dentro del conjunto de las obras de la tradición (e imposibilita entonces captar de allí el menor espíritu de libertad) y extrañarla como indicio de una época de armonía perdida para siempre?

La menor de las sospechas que podemos tener es que la noción de aura forjada por Benjamin es conceptualmente mucho más refinada de lo que Adorno quiere entender, y que ésta ha experimentado en sí misma una transformación evidente en el curso de los años. Lo que significa que: el concepto de aura en 1940 no tiene absolutamente nada que ver con el de 1935. Las primeras elaboraciones del ensayo sobre *La Obra de arte* instalaban una teoría del aura inconciliable con la versión definitiva: ellas dirían exactamente lo opuesto de lo que se convertiría el ensayo, una vez integrado en la línea de «La Escuela». Si el mismo concepto, en el espacio de cinco años, fue objeto de dos críticas a tal punto antinómicas, tenemos el derecho de plantear esta pregunta: ¿Qué dice la primera versión a propósito del aura, para que Adorno se indigne de verla invadir las grandes obras de la modernidad? Este concepto debe necesariamente tener otra definición dentro del espíritu de Benjamin para que las objeciones que le hace Adorno sean justificadas. En los primeros esbozos del texto, el aura no puede reducirse a esta presencia auténtica del Dios ausente, presencia que se pierde en la modernidad al mismo tiempo que huyen los Dioses y los cultos. El aura no puede limitarse al solo culto para que Benjamin llegue a demostrar la existencia de ese concepto en el espacio de un arte que los Dioses han abandonado.

reverbero2
ideas**en**ebullición